

ВЕСТНИК
МОСКОВСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА

MOSCOW
STATE UNIVERSITY
BULLETIN

MOSCOW STATE UNIVERSITY BULLETIN

JOURNAL

founded in November 1946
by Moscow University Press

Series 9

PHILOLOGY

NUMBER THREE

MAY – JUNE

This journal is a publication
prepared by the Philological Faculty
Editorial Board.

There are six issues a year

MOSCOW UNIVERSITY PRESS • 2016

ВЕСТНИК МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Основан в ноябре 1946 года

Серия 9

ФИЛОЛОГИЯ

№ 3

МАЙ – ИЮНЬ

Выходит

один раз в два месяца

Издательство Московского университета • 2016

УЧРЕДИТЕЛИ:

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова;
филологический факультет МГУ

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

М. Л. Ремнёва, докт. филол. наук, проф., зав. кафедрой русского языка, декан филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова – *главный редактор*

О. А. Смирницкая, докт. филол. наук, проф. кафедры германской и кельтской филологии филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова – *зам. главного редактора по лингвистике*

Е. В. Клобуков, докт. филол. наук, проф. кафедры русского языка – *отв. секретарь по лингвистике*

Н. А. Соловьёва, докт. филол. наук, проф. кафедры истории зарубежной литературы – *отв. секретарь по литературоведению*

Е. Г. Домогацкая, научный сотрудник лаборатории «Русская литература в современном мире», зам. декана филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова
по редакционно-издательской деятельности – *оргсекретарь*

Члены РЕДКОЛЛЕГИИ:

Т. Д. Венедиктова, докт. филол. наук, проф. кафедры истории зарубежной литературы, зав. кафедрой теории словесности

М. В. Всеволодова, докт. филол. наук, проф. кафедры русского языка для иностранных учащихся естественных факультетов

И. М. Кобозева, докт. филол. наук, проф. кафедры теоретической и прикладной лингвистики

Т. А. Комова, докт. филол. наук, проф. кафедры английского языкознания

С. И. Кормилов, докт. филол. наук, проф. кафедры истории русской литературы XX–XXI веков

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации Российской Федерации. Свидетельство о регистрации № 1555 от 14 февраля 1991 г.

Адрес редакции: 119992, Москва, Ленинские горы, МГУ имени М. В. Ломоносова, филологический факультет

Подписано в печать 01.07.2017. Формат 60×90/16. Бумага офсетная.

Усл. печ. л. 15,0 Уч.-изд. л. 14,7. Тираж 390 экз. Изд. № 10328. Заказ №

Издательство Московского университета.

119991, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, д. 1, стр. 15 (ул. Академика Хохлова, 11).

Тел.: (495) 939-32-91; e-mail: secretary@msupress.com

Отдел реализации. Тел.: (495) 939-33-23; e-mail: zakaz@msupress.com

Сайт Издательства МГУ: <http://msupress.com>

Отпечатано в соответствии с предоставленными материалами в ООО «Амирит».

410 004, г. Саратов, ул. Чернышевского, 88. Тел.: 8-800-700-86-33 | (845-2) 24-86-33.

E-mail: zakaz@amirit.ru Сайт: amirit.ru

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

<i>Всеволодова М.В.</i> Язык как система и проблемы объективной грамматики	7
<i>Володина М.Н.</i> О языке как инструменте познания	38
<i>Блох М.Я., Костина А.С.</i> Текст официального документа (на материале британских и российских документов социальных министерств)	47
<i>Сидорова М.Ю., Чень Лей.</i> «Достопримечательность» как субъективный конструкт в тексте путеводителя по Китаю для русских туристов: семантические особенности и языковые средства.	60
<i>Криницын А.Б.</i> О роли стихотворных реминисценций в романах Достоевского	75

К 125-ЛЕТИЮ М.А.БУЛГАКОВА

<i>Корниенко О.А.</i> Мифопоэтика inferнальной образности романа М.Булгакова «Мастер и Маргарита»	90
<i>Пахарева Т.А.</i> В пространстве парадокса: о некоторых купринских коллизиях у М.Булгакова	119
<i>Руденко М.С.</i> К проблеме художественной интерпретации «основного мифа»: М.Булгаков и С.Лукьяненко	130

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

<i>Кравченко Е.В.</i> Синонимы моря в составе композитов и сочетаний с косвенным атрибутом в «Беовульфе»	143
<i>Немкова В.А.</i> Настоящее драматическое как композиционное средство формирования субъективированного нарратива.	155
<i>Филисова Ю.А.</i> Акустико-перцептивные корреляты мелодического оформления акцентно выделенных слов английского языка.	164
<i>Вдовин А.В.</i> Сюжет для народа: «Коробейники» Н.А. Некрасова в контексте прозы о крестьянах 1840–1850-х гг.	190

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

<i>Белоусова В.В.</i> Изотов А.И. Самоучитель чешского языка. Уровни A1–A2. М.: Филоматис, 2016. 424 с.	207
<i>Степина М.Ю.</i> Грешневская тетрадь Н.А. Некрасова: к 200-летию со дня рождения Н.А. Некрасова / Предисл., транскрипция, коммент. М.С. Макеева. Ярославль: Академия 76, 2015. 366 с.	211
<i>Кормилов С.И.</i> Пинаев С.М. Поэт ритма вечности: Пути земные и духовные возношения Максимилиана Волошина. М.: Азбуковник, 2015. 800 с., [48] л. ил.	216
<i>Жукова Е.И.</i> Фризман Л.Г., Грачева И.В. Многообразие и своеобразие Юлия Кима. Киев: Издательский дом Дмитрия Бурого, 2014. 212 с.	226

НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

<i>Беликов А.Е.</i> День науки на филологическом факультете – 2016.	229
<i>Мартыанова С.А.</i> Литература о Второй мировой войне: конференция в Калуге	233
<i>Панков Ф.И.</i> Всекитайская олимпиада школьников по русскому языку в Пекине	239

CONTENTS

ARTICLES

<i>Vsevolodova M.V.</i> Language as the System and Problems of the Objective Grammar	7
<i>Volodina M.N.</i> Language as the Instrument of Cognition	38
<i>Blokh M.Ya., Kostina A.S.</i> Text of the Official Document (on the Base of the Documents of British and Russian social ministries)	47
<i>Sidorova M.Yu., Chen Ley.</i> “Attraction” as the Subjective Construct in the Text of Guide-books on China for Russian Tourists: Semantic Features and Language Tools	60
<i>Krinitsyn A.B.</i> About the Role of Poetic Reminiscences in Dostoevsky’s Novel.	75

TOWARDS M.A. BULGAKOV’S 125TH ANNIVERSARY

<i>Kornienko O.A.</i> Mythopoeitics of the Infernal Imagery in M. Bulgakov’s Novel “Master and Margarita”	90
<i>Pakhareva T.A.</i> In the Space of Paradox: Some Kuprin’s Collisions in M.Bulgakov’s Prose	119
<i>Rudenko M.S.</i> Towards the Problem of the Interpretation of the “Basic Myth”: M. Bulgakov and S. Lukyanenko	130

COMMUNICATIONS AND MATERIALS

<i>Kravchenko E.V.</i> Synonyms for “Sea” Used as the Element of Compounds and Genitive Com-binations in Beowulf	143
<i>Nemkova V.</i> Dramatic Present as a Compositional Means of Subjectivation.	155
<i>Filyasova Yu.A.</i> Acoustic and Perceptual Correlates of Pitch Movement in Emphatically Ac-cented English Words	164
<i>Vdovin A.V.</i> The Plot for Folk: N.A. Nekrasov’s poem “Korobeiniki” (“Peddlers”) against the Backdrop of the Russian Prose about Peasants of the 1840th – 1850th	190

CRITIQUE AND BIBLIOGRAPHY

<i>Belousova V.V.</i> Izotov A.I. Self-Learning Manual чешского языка. Levels A1–A2. M.: Filomatis, 2016. 424 p.	207
<i>Stepina M.Yu.</i> Greshnev’s Notebook by N.A. Nekrasov: Towards N.A. Nekrasov’s 125th Anniversary / Preface, Transcription, Commentaries by M.S. Makeev. Yaroslavl: Academia, 2015. 366 p.	211
<i>Kormilov S.I.</i> Pinaev S.M. Poet of the Rhythm of Eternity: Earthly Ways of and Spiritu-al Ascensions of Maximilian Voloshin. M.: Azbukovnik, 2015. 800 p., [48] p. ill.	216
<i>Zhukova E.I.</i> Frizman L.G., Gracheva E.V. The Diversity and Originality of Yuliy Kim. Kiev: Dmitry Burago Publishing House, 2014. 212 p.	226

SCHOLARLY LIFE

<i>Belikov A.E.</i> The Day of Science at the Faculty of Philology – 2016	229
<i>Martyanova S.A.</i> The Second World War in the Mirror of the Modern Russian Literary Crit-icism (the Conference in Kaluga)	233
<i>Pankov F.I.</i> All-Chinese School Olympiad on Russian Language in Beijing	239

СТАТЬИ

М.В.Всеволодова

ЯЗЫК КАК СИСТЕМА И ПРОБЛЕМЫ ОБЪЕКТИВНОЙ ГРАММАТИКИ

В статье рассматривается вопрос о необходимости и возможности анализировать весь языковой материал во всей его полноте, независимо от стилистических характеристик, с целью выявления системы нашего языка, которой до сих пор в нашей грамматике нет.

Ключевые слова: язык естественного общения, объективная грамматика, предикативность и предикация, уровни предложения-высказывания, поля и категории.

The article is devoted to the problem of necessity and possibility to analyze the language material fully and regardless to its stylistic rating, in order to reveal the system of our language which is still lacking in our grammar.

Key words: the language of real communication, objective grammar, predictivity and predication, levels of sentence-utterance, fields and categories.

1. У нас была возможность представить отношения понятий «норма» и «язык естественного общения» (или «узус», или «спонтанная речь») в работах наших лингвистов для современного русского языка [Всеволодова, 2015]. Эта статья – своего рода вывод из представленного материала, и я позволю себе кратко повторить важные для меня положения.

Можно сказать, что направления, занимающегося именно нормой, которое можно было бы назвать нормативистикой, у нас в русистике как такового пока нет. А такое направление необходимо. И необходимы соответствующие регулярные (пусть с регулярностью в 10–15 лет) соответствующие справочники с учетом того, что норма меняется, по крайней мере, двояким способом и, возможно, по-разному распространяется на территории России. Лингвист должен знать норму, лингвистика должна знать и систему, весь язык.

2. Система языка, с нашей точки зрения, может быть выявлена только на том объеме языкового материала, который А.М. Пешковский назвал объективной грамматикой, где для лингвиста не может быть «некрасивого» и «неправильного» [Пешковский, 2010]. Это положение совпадает с концепцией В. Гумбольдта, писавшего, что человек «живет в круге своего языка и выйти из него может только в другой язык» [Humboldt, 1841–1852], которую разделял и А.А. Потебня [Потебня, 2007].

Другими словами, носитель языка может нарушать норму, как сказано выше, всегда временную и, по крайней мере, для русского языка, определяемую достаточно субъективно, но не может выйти за пределы системы своего языка. А для выявления системы нужен весь языковой материал. Но и этого мало. Назовем те аспекты лингвистических исследований, которые представляются нам необходимыми (наверняка есть и другие) для решения этой задачи.

3.1. Во-первых, это учет всего языкового материала, а не только языка печатных реализаций. Уже тот относительно небольшой материал, который мы собрали в проекте по предложным единицам, позволил увидеть два важных момента. Во-первых, число предложных единиц (собственно предлогов и их эквивалентов: аналогов и коррелятов –ПЕ) в каждом славянском языке составляет приблизительно 7–10 тысяч (см., например, уже изданный в Белоруссии словарь белорусских ПЕ, созданный М.И. Конюшкевич [Канюшкевіч, 2008, 2010]. Во-вторых, сложность категории самих предлогов подтверждает положение А.В. Бондарко о двуединстве поля и категории в языке (что не делает эти термины синонимами). Покажем это на конкретных примерах.

3.1.1. С одной стороны, предлоги образуют полевою структуру – функционально-грамматическое поле. Поле имеет ядро и расширяющуюся до исчезновения периферию. Но и ядро имеет свой центр – это первообразные (немотивированные – в нашей концепции) предлоги типа **в, на, по, к, меж, между, вне, перед, после** и пр. В составе ядра есть и припериферийная зона – вторичные (мотивированные) предлоги типа **вблизи, ввиду и в виду, в качестве, касаясь, касательно, относительно, в связи с** и под. Вне ядра идут собственно периферийные зоны – эквиваленты предлогов, показывающие постепенность процесса опредложивания знаменательных словоформ – аналогов предлогов: существительных, прилагательных, деепричастий (но не наречий, возникших позже предлогов и образующихся, в частности, и от предлогов, но не наоборот, в том числе и с участием актуального членения (АЧ), что проявляется в возможности постановки предлога в постпозицию к существительному и переноса на него рematicкого ударения, ср.: *Обойти вокруг дома – Обойти дом **вокруг***). Причем граница между припериферийной зоной ядра и приядерной зоной периферии представляется очень размытой, что, кстати, отражается и в наших словарях и грамматиках, дающих, например, словоформу **во избежание** как предлог [Ожегов, Шведова, 1992], хотя слово *избежание* свободно функционирует в

речи в разных словоформах: Действующие двусторонние международные договоры Российской Федерации **об избежании** двойного налогообложения; Я вам уже сообщил мое правило **насчет избежания** близких сношений с людьми низшего круга; Украина подсчитала размер **необходимой для избежания** дефолта помощи; Пилотов-холостяков попросили жениться **ради избежания** авиакатастроф; Стремление **к избежанию** неопределенности; Динамическое изменение консольного окна, **с избежанием** появления полос прокрутки. **Советы по избежанию** перерасхода топлива. **Мелкое ДТП при избежании** крупной аварии! Очевидно, налицо факт грамматикализации (а не фразеологизации, как это отмечено в [Всеволодова, Кукушкина, Поликарпов, 2013]) словоформы. То же можно сказать о словоформе **в ознаменование**, которая определяется в словаре Ожегова и Шведовой как «в знач. предл.», о словоформах **во исполнение, во изменение, в оправдание, в уважение** и др., ср.: **В уважение** к требованиям земских людей учрежден был в Москве специально челобитный приказ.

Последнюю периферийную зону формируют корреляты предлогов – словоформы параметрических существительных типа **длина, глубина, скорость**, способные в позиции определения или обстоятельства выполнять функцию предлога, не выходя из своей части речи (ЧР) [Судзуки, 2008]. Но между ядром и эквивалентами мы поместили «потенциальные предлоги» – это компаративы типы **ближе, дальше**, которые и в нашей естественной речи, и в других славянских языках, наряду с исторически первичными предлогами **далеко, близко** и под., и сейчас выступают без предлога-экспликатора (ср. **ближе к чему, далеко от чего**): *Наш столик был ближе сцены* (ср. члены той же морфосинтаксической парадигмы **ближе к сцене / близко к сцене**, которые нельзя противопоставить друг другу) *и зажигал весь вечер: и песни пели и потом танцевать вышли, а за нами и все остальные. В Москве мудрые и добрые москвичи нас научили, что на такие «клубные» концерты надо прийти несколькими часами пораньше, чтобы ближе сцены попасть.* Ср. также: *Отель расположен совсем недалеко центра города, добраться до которого возможно как пешком, так и на общественном транспорте. Если кто первый раз во Флоренции, покажется далеко центра, но это не так.* Очевидно, для решения проблемы с компаративами и первоначальными предлогами типа **близко, далеко** нужно обратиться к истории языка.

3.1.2. С другой стороны, ПЕ формируют в рамках этого поля сложную многогранговую систему грамматических, не связанных со значением би-

номинативных оппозиций, причем самой многограновой, имеющей наибольшее количество оппозиций оказывается именно центральная часть – немотивированные предлоги [Всеволодова, 2012б].

3.1.3. Оказалось, предлоги имеют целую систему парадигм, в том числе и морфосин-таксическую, где кроме базового предлога есть и его формально осложненные, но сино-нимичные ему реализации типа *дом близко моря / близко до моря / близко к морю / близко от моря / близко с морем / близко у моря*. Есть и актуализационная парадигма, когда предлог может встать в постпозицию к имени, приняв тематическую (ИК-3) и рематическую (ИК-1) акцентуацию, см. высказывание одного из наших выдающихся актеров Е.А. Евстигнеева: *Я работаю не только славы ради³, но и денег для⁴*. Предлоги имеют несколько грамматических функций, которые в нашей грамматике не фиксируются, но составляют функциональную парадигму предлога (не выделенную в [Всеволодова, Кукушкина, Поликарпов, 2013], хотя все члены этой парадигмы там выявлены). Представим ее.

1. Это, во-первых, сам базовый предлог, например: **до, к, от, с, возле**, – каждый из которых имеет свое собственное значение, иногда не одно (предлог **по** имеет порядка 20 значений), и формирует словоформу (син-таксему) слова.

2. Предлог (немотивированный) – часть словоформы существительного, являющегося вторичным (мотивированным) предлогом. В системе он стоит в препозиции к имени и может писаться как раздельно, так и слитно с падежной формой слова: *Пройдем через опушку в глубь леса. Утром с лукошком шагаю вглубь леса*. Но в обоих случаях здесь возможно определение *самый*: *Что-то мы с мальчишками разговорились и зашли в самую глубь леса*. Ср. то же в немотивированном предлоге: *Как видно, вообще говоря, производную по времени, d/dt , не удастся вытащить наружу (на самую ружу)*. *Встали метров за 50 до берега в виду озера*, – где *самый* возможно: *В самом виду берегов барометр показал приближение бури*. Ср.: *Ввиду болезни предпринимателя его родственник вызвался помочь ему*, – где определение *самый* невозможно; здесь, в отличие от *вглубь / в глубь*, ПЕ имеют разные значения. (Но см. предложение из официального документа: 3.5. *Обучающиеся, пропустившие занятия в виду болезни, освобождаются от всех видов оценочных работ*.)

3. Компонент вторичного предлога, стоящий в постпозиции к базовому слову предложной единицы по требованиям ее валентности и определяющий падежную форму управляемого предлогом существительного:

При увольнении в связи с ликвидацией предприятия работодатель обязан выплатить всем своим сотрудникам выходное пособие и различные компенсации. Ср.: связать что с чем, связь с чем.

4. Предлог-экспликатор, например предлоги **до, к, от, с**, осложняющие базовые предлоги **близко, близ, вблизи** и др. и не вносящие никаких изменений в значение данной единицы, а значит, потерявшие собственное значение и абсолютно синонимичные в этой позиции: *Трехкомнатная квартира вблизи моря. – Небольшая комфортная однокомнатная квартира на Чехова в Феодосии подойдет для отдыха 2015 с семьей вблизи до моря. – Отель удобно расположен недалеко от аэропорта Ларнака, вблизи к морю. – Шикарная вилла вблизи от моря. – Собственный дом, очень уютный, вблизи с морем.*

5. Предлог-редупликат, формирующий вместе с базовым предлогом пару синонимичных предлогов, выступающих как единое целое и управляющих одним существительным, как, например, **близко у моря**, ср.: *У близ вокзала в Москве и области; жить ради для детей.* Редупликаты способны меняться местами: *жить для ради детей, дом вблизи у моря – дом у вблизи моря* (все такие реализации составляют достаточное количество примеров).

6. Предлог-конкретизатор, уточняющий значение базового предлога. Конкретизацию количества см. в [Всеволодова, 2015]. Но есть и другие. Так, в случаях типа: *вдоль по улице метелица метет; Вдоль по Питерской, / По Тверской-Ямской да эх-ы, / По Тверской-Ямской да / С колокольчиком; / Видим: на прогулку / Дружным шагом сад идет / Вдоль по переулку* (С. Маршак) – можно было бы говорить о редупликатах, ср.: *иду по улице – иду вдоль улицы*; ср.: не синонимы *иду по улице – иду через улицу*. А вот для артефактов типа *мост* предлоги **по** и **через** синонимичны: *пройти по мосту – пройти через мост*. Но предлог **по** в обоих случаях обозначает просто перемещение, а предлог **через** называет пространство, полностью занятое действием, здесь – средство перемещения типа **мост, коридор, переход**, без ориентации относительно локуса: *Собщается, что... силовики из одного автобуса согласились пройти через «коридор позора». Чтобы пройти через переход, нужно подойти и остановиться на портале. Чтобы попасть на квартал Неввиль, нужно пройти через мост святого Иоанна.* То же возможно для слов **улица, переулок** при наличии определения **весь**: *Куда она могла подеваться? Грек в раздумье прошел через всю улицу... но все было напрасно.* Поэтому для слов, называющих пространства типа степи, пустыни, леса воз-

можны только реализации *идти по степи, по лесу, по пустыне, плыть по морю. Идти вдоль леса* значит быть не в лесу, а рядом с ним. Не вдаваясь в подробности, приведем другой вариант предлогов **вдоль по** – с меной мест (значительное число примеров), – который, кстати, пишут и раздельно (**по вдоль**), и вместе (**повдоль**): *Я плыл не повдоль, а поперек реки*. Предлог **поперек** есть сращение предлога с общим значением перемещения и предлога- конкретизатора. В южнославянских языках – сербском, хорватском, болгарском – системен его коррелят **преко**, переводимый как **через, сквозь**.

4. Очень важен и необходим синтез работ лингвистов разных школ и направлений. Это позволяет не только увидеть разные ракурсы описания одного и того же множества разных единиц, но и объединить, категоризовать их в одну систему, что показывает взаимодействие и, часто, пересечение совершенно разных уровней и категорий языка. Покажем это на примере категории актуального членения (АЧ).

4.1.1. Как известно, «открыл» категорию АЧ в 1946 г. чешский лингвист В. Матезиус. У нас его статья на эту тему была опубликована в 1964 г. [Матезиус, 1964], но по-настоящему эта теория получила признание и распространение в 1976 г. после выхода монографии И.И. Ковтуновой [Ковтунова, 1976], после чего в русистике стали системно выделять тему (Т) и рему (Р), а позднее и безударный компонент – парентезу. Т.Е. Янко доказала, что практически каждая словоформа в предложении-высказывании имеет свой коммуникативный ранг, или коммуникативную роль, то есть предложение-высказывание имеет свою актуализационную структуру [Янко, 2001, Всеволодова, Панков, 2008, 2009], а само предложение-высказывание – свою актуализационную парадигму, что подтвердило и конкретизировало высказанное Фр. Данешем [Daneš, 1964] положение о трех уровнях предложения: семантического, формального и актуализационного, где, однако, оказалось необходимым разделить семантический уровень на денотативный (информация об объективном положении дел) и собственно семантический, отражающий и субъективные установки говорящего [Ломтев, 1972; Всеволодова, 2000]

Но еще в конце 1960-х – начале 1970-х гг. Е.А. Брызгуновой, работавшей в то время преподавателем русского языка как иностранного на одной из кафедр МГУ, была разработана категория интонационных конструкций – 7 ИК. В нашей модели языка она давно используется (лично я использую и еще одну, так называемую «ИК-один смысловое», введенную В.И. Бухариным [Бухарин, 1986] и позволяющую объяснить систем-

ные факты усиленной акцентуации компонентов словосочетания (с/с) при перестановке «слова» и «словоформы»; в концепции Е.А. Брызгуновой этой ИК нет). Некоторые фонетисты считают, что число ИК больше, нежели представлено у Е.А. Брызгуновой. Так, в концепции С.В. Кодзасова таких ИК – 13. Другие фонетисты не принимают эту концепцию. Но в нашей модели языка она работает, и без них нельзя адекватно показать инофону механизмы построения конкретного предложения в конкретном тексте. Именно ИК маркируют Р и Т, хотя сама Е.А. Брызгунова концепцию АЧ и понятия Т и Р не принимает. И, как оказалось, главным отличием славянских языков от языков с грамматикализированным порядком членов предложения (ЧП) является тот факт, что именно актуализационная структура, в частности категория предикации (предицирования): «о чем говорим» и «что говорим» (тема и предикандум, то есть Т и Р), – есть вторая по значимости для предложения после категории предикативности В.В. Виноградова [Виноградов, 1954], отделяющей предложение от с/с. Эта категория была выделена в [Кацнельсон, 1971] и в [Лекант, 1974]. И она отделяет собственно предложение от предложения-высказывания, фигурирующего только в тексте, даже состоящего из однословных предложений, как, например, в телеграмме: *Выезжаю. Встречайте*. См. ниже.

4.1.2. Уровень АЧ, как сказано, для славян более значим, нежели категория ЧП, кстати, тоже связанная у славян, в отличие от неславянских языков, с коммуникативным, а не с формальным уровнем предложения [Всеволодова, 2000]. Этот фактор позволил ввести понятие линейно-интонационной структуры предложения – ЛИС [Падучева, 1984], объединяющей словопорядок и интонацию, тесно связанных и взаимозависимых, в целостное двуединство. Но оказалось, что возможность / невозможность акцентуации той или иной словоформы в позиции Т или Р зависит не только от желания говорящего и его коммуникативных установок, формируемых, между прочим, конситуацией (термин нашего польского коллеги А. Мировича, введенный задолго до термина «дискурс» в значении «текст и внеязыковые условия его реализации» [Mirowicz, 1949], оцененный В.А. Белошапковой как “емкий и выразительный” [Белошапкова, 1967]¹). К настоящему времени выявлены (частично) два фактора, которых, с одной стороны, несомненно, больше и которые, с другой сто-

¹ Я благодарю своих коллег профессора Е.В. Клобукова (Москва) и профессора Т.В. Шмелеву (Великий Новгород), указавших мне на эту оценку термина «конситуация» В.А. Белошапковой и на сам первоисточник – статью А. Мировича.

роны, объясняют необходимость в ряде случаев употребления таких изменений в структуре предложения, которые обычно относят к стилю. Это, в частности, парцелляция и именительный (и не только он) темы.

4.1.2.1. Во-первых, анализ Ф.И. Панкова [Панков, 2008] показал, что не все наречия могут занять все актуализационные позиции. Есть наречия, имеющие полную актуализационную парадигму, например наречие **часто**, а есть наречия с ущербной парадигмой, например наречие, **зачастую**, которое не может стоять в Р полного предложения, ср.: *Я бываю там часто*; но не *Я там бываю *зачастую*. Его позиция – парентеза или Т: *Я зачастую там бываю*; *Зачастую // я бываю и там*. Но в модальной и диктальной ремах (односинтагменные ответы на общий и частный вопросы, см. [Янко, 2001]) оно выступает свободно: *Ты там часто бываешь? – Зачастую. Как часто ты там бываешь? – Зачастую*.

Во-вторых, в некоторых моделях предложений, в частности в предложениях с глаголами эмоционального состояния и отношения, классифицированными в свое время в [Крючкова, 1979], не могут быть рематически акцентированы прилагательные, называющие причину состояния или отношения, хотя все другие словоформы могут быть интонационно рематизированы без изменения порядка словоформ, ср.: *Меня беспокоит высокая температура ребенка. – Меня беспокоит высокая температура ребенка. – Меня беспокоит высокая температура ребенка. – Меня беспокоит высокая температура ребенка* (но не: **Меня беспокоит высокая температура ребенка*). *Иван гордится своими сильными и ловкими руками. – Иван гордится своими сильными и ловкими руками. – Иван гордится своими сильными и ловкими руками. – Иван гордится своими сильными и ловкими руками*. Рематизация таких прилагательных, возможная в предложениях другого типа (ср. *Здесь нужен человек не с моими больными, а с сильными и ловкими руками*), реализуется либо парцелляцией: *Иван гордится своими руками. Сильными и ловкими*, – либо отдельным предложением: *Меня беспокоит температура ребенка. Она у него высокая*².

4.1.2.2. Выделить Т может именительный темы (с рематической интонацией): *Где ты будешь жить в Саратове? – Саратов: где ты будешь там жить? В Москве дожди затопили несколько улиц. – Москва. До-*

² Это явление было отмечено при дополнительном анализе категории АЧ в рамках предложений с глаголами *восхищаться – удивляться*, проанализированными в кандидатской диссертации нашего китайского коллеги Ван Янчжена, опубликованной впоследствии в Китае в виде монографии [Ван Янчжен, 1991, 1996]. Диссертация выполнена под руководством автора данной статьи. См. ниже.

жди затопили несколько улиц. В позиции Т часто стоит обстоятельство места или времени, часто интонационно не выделяемое в нерасчлененном предложении с ИК-1 на Р: *В 1917 году Ленин возвращается в Россию; В Ираке идут военные действия*, – а при наличии фокуса Т (в расчлененной реализации) обстоятельство выделяется ИК-3, ИК-4 или ИК-6: ***В 1917 году // Ленин возвращается в Россию.*** Но системна и постановка обстоятельства в Им.п. при сохранении подлежащего, как правило с ИК-1, но без интонации точки. ***1917 год – Ленин возвращается в Россию. Ирак: идут военные действия.*** Эти компоненты могут перейти и в именительный темы и получить интонацию точки. ***1917 год. Ленин возвращается в Россию. Ирак. Идут военные действия.*** Подобную функцию выполняют и другие словоформы, в частности делибератив: ***О ситуации в Ираке. Военные действия продолжаются. Насчет зачета. Сдаем в среду.***

4.2.1. Таким образом, актуализационный уровень тесно связан с собственно синтаксисом предложения, что и показало необходимость разделить семантический уровень предложения от денотативного, не связанного еще с субъективными смыслами, вносимыми говорящим в высказывание, поскольку содержание предложения, отражающее некоторое объективное событие, есть инвариант трансформационной парадигмы предложения, которая может быть достаточно большой. А кроме того, это лингвистическая универсалия, так или иначе представленная во всех языках. Если первым, базовым уровнем предложения является его денотативная структура, формируемая определенным концептуальным типом предиката и конкретными ролями, то вторым в славянских языках является предикация, ядро которой – Т и Р. А собственно семантический уровень определяет и отражает ракурс подачи этой ситуации на формальном уровне. Семантический уровень связан со всеми другими уровнями предложения, поскольку это уже деятельность нашего мышления. Оказалось необходимым разделить явление действительности и интерпретацию этого явления говорящим. В языках с грамматикализованным порядком ЧП вторым по важности является именно формальный уровень, хотя категория АЧ в этих языках, разумеется, тоже есть, что доказывает, например, наличие специального рематического послелого в корейском языке, где порядок ЧП грамматикализованный. Порядок словоформ в славянском предложении определяется вопросом, на который оно отвечает, ср.: *Что лежит на столе? – На столе лежит книга;* и: *Где лежит книга? – Книга лежит на столе* (латентный вопрос, см. [Крылова, 1992, Крылова, Хавронина, 2015]).

4.2.2. В практике преподавания РКИ соотнесенность порядка ЧП с таким вопросом была выявлена и использовалась в методике обучения речи задолго до нашего знакомства с категорией АЧ. Но представленные в концепции Н.Д. Арутюновой логические типы предложений, где автор показала, что при нулевой форме глагола предложения *На столе – книга* и *Книга на столе* не только различны логически, но и формально представлены разным составом ЧП, поскольку в первом словоформа **на столе** является обстоятельством, так как в нуль (0)-форме стоит полнозначный глагол **быть**, что можно доказать операционально, расширив предложение до сложного: *На столе книга и горит свеча*, ср.: *На столе лежит книга и горит свеча*. А в предложении *Книга – на столе* словоформа **на столе** – сказуемое с 0-формой связки. Ср. ненормативность не только для славянских, но и других языков предложения **Книга была и горела свеча на столе*, поскольку словоформа **на столе** – сказуемое при **была** и обстоятельство при **горела**. Не говоря уже о том, что в предложении *На столе (лежит) книга* речь идет о представителе класса предметов, а в предложении *Книга (лежит) на столе* – о референтном предмете, то есть в артиклевых языках в первом случае при существительном будет неопределенный, а во втором – определенный артикль, и самим предложениям (даже со связкой) соответствуют синтаксически разные корреляты, ср. англ. *There is a book on the table* и *The book is on the table*. Но почему при 0-форме глагола у нас выступают разные глаголы **быть** (полнозначный глагол и связка), пока никто не объяснил.

Как видим, очень разные аспекты и положения разных исследователей могут оказаться «в одной корзине», без чего нельзя понять и объяснить механизмы языка и особенности функционирования языковых единиц.

5.1. Высказанное выше положение актуально и для работ наших отдельных коллег-русистов, высказавших в своих концепциях очень важные и обладающие большой объяснительной силой положения, которые в свое время трудно было объединить и конкретизировать. В одной из моделей функциональной грамматики – в концепции Г.А. Золотовой – было разработано введенное несколько раньше А.М. Мухиным понятие синтаксической формы слова – синтаксемы [Мухин, 1964, 1980]. Как известно, было выделено три типа синтаксем:

- 1) Семантически самодостаточные свободные синтаксемы, способные выступать и вне предложения, например в заголовках, надписях и под. типа *Далеко от Москвы; К выходу; Не входит* (см. [Береговская 2015]).
- 2) Обусловленные синтаксемы, выступающие в структуре предложе-

ния³. Это как подлежащно-сказуемая пара, так и другие случаи выражения субъектно-предикатных отношений, ср.: *Брату двадцать один год; У мамы – ангина; Ребенка знобит*. Отметим, что в первых двух предложениях субъект пропозиции выражен дополнением, а предикат (возрастной признак, состояние субъекта) занимает позицию подлежащего, ср. глагольные реализации: *Брату исполнился двадцать один год; У мамы началась ангина*.

3) Связанные синтаксемы, выступающие как компонент с/с: *книга брата; восхищаться картиной; быстро бежать, лунный свет*.

Это понятие оказалось очень важным для понимания и объяснения разных аспектов грамматики.

5.1.1. Понятие синтаксемы подтвердило концепцию Е.С. Скобликовой [Скобликова, 1971] о необходимости изменения самой формулировки категории управления, которое в традиции рассматривается как вид подчинительной связи, что в свое время побудило наших авторитетных лингвистов ввести бесполезные понятие и термин «именное примыкание». Категория управления формируется на основе категории падежа, являющейся в славянских языках основной для существительных и числительных (начиная от *пять* и выше), но в ряде случаях и для прилагательных, ср.: *На голубом хорошо смотрится белое. Она любит ходить в черном. Я привыкла к фиолетовому*. Вслед за Е.С. Скобликовой сформулируем понятие управления. Управление – это формальный способ введения имен в синтаксические построения, включая **Им.п.**

Разряды синтаксем адекватны типам управления: свободные, то есть семантически самодостаточные именные синтаксемы – это традиционное мотивированное управление. Более того, свободные именные синтаксемы являют собой так называемые в нашей модели языка именные группы, то есть единицы, во-первых, представляющие собой по содержанию лингвистическую универсалию, а во-вторых, формирующие функционально-семантические категории времени, пространства, причины и др. отношений. И это не просто форма одного слова, а гораздо более сложный и многообразный класс структур, которые могут: 1) иметь или не иметь позицию для определения, ср.: *в субботу – в эту субботу* (приедет), но: (ехать со скоростью) *100 км в час*; (приходить) *два раза в неделю*; 2) при наличии позиции – быть факультативными (см.

³ Позднее Г.А. Золотова некоторые из свободных синтаксем перевела в обусловленные, «позволив» им выступать вне предложения [Золотова и др., 1998]. Нам представляется, что этого не стоило делать.

выше со словом *суббота*) или облигаторными: *в прошлом году*; *на следующей неделе*; *в 20-м веке*; 3) включать два имени в разных падежах при одном предлоге: (стоять) *лицом к окну* / *спиной к стене*; ср. неотмеченность **стоять лицом* или **стоять к окну* (а также: *день за днем*, *шаг за шагом*, *книгу за книгой*); 4) состоять из двух самостоятельных предложно-именных форм: *в двух шагах от стола*; *за два часа до урока*; и *изо дня в день*, *из года в год*, *из дома в дом*, *от дерева к дереву*, *со дня на день*, *с недели на неделю* и пр.

Немотивированное управление (падеж имени стоит «по требованию» управляющего слова) типа *командовать армией*, *бояться холода*, *брат Ивана*, *любить сына* (но *любовь к сыну*) и под. – категория более известная (хотя и здесь есть вопросы, требующие лингвистического осмысления), и на ней мы останавливаться не будем. Но именно понятие синтаксемы показало наличие еще одного типа – обусловленное управление, гораздо более интересное для нас, как и обусловленные синтаксемы вообще, а не только именные.

5.1.2. Сама по себе синтаксема, в отличие от морфологической формы слова, выступает либо самостоятельно, либо в сочетании со служебной единицей. Говоря о служебных единицах, в первую очередь имеют в виду предлоги, частицу **бы** в составе глагольной синтаксемы, частицы **не** и **ли**. Обусловленные синтаксемы выступают как компоненты предложения, формируя, в частности, специфические МПр. Как показал наш материал, мы можем заменять связанную синтаксему обусловленной при решении определенных коммуникативных задач. Так, в предложении *Онегин – сосед Лариных* налицо связанная синтаксема – приименной родительный. Но в реализации *Онегин Лариным* – *сосед* грамматическая, формальная связь между словами *сосед* и *Ларины* разорвалась (род. приименной «не любит» уходит от грамматического хозяина в другую синтагму), ибо род. приименной – это, как показано в [Лутин, 2008], элемент собственно грамматического присоединения; но сохранились связи семантические, поскольку по закону семантического согласования каждое слово в предложении должно иметь сему, согласующуюся хотя бы с одной семой в составе сем других слов [Гак, 1972]. Словоформа *Лариным* – обусловленная синтаксема вне предикативной пары, заменившая позицию несогласованного определения на позицию дополнения. В реализации того же содержания *У Лариных сосед – Онегин* налицо обусловленная синтаксема в составе предикативной пары, дополнение. Это только один из возможных случаев. Есть и другие, ср. *Брат Оли в школу пошел* (разго-

вор о брате) и *У Оли брат в школу пошел* (разговор об Оле). Кстати, отметим, что выделенные Н.Д. Арутюновой предложения с у-локализаторами [Арутюнова, 1976, Арутюнова, Ширяев, 1983], формирующими не только бытийные предложения, выступающие практически во всех типах семантических предикатов [Клобуков, 1986; Шмелева, 1994], но и предложения характеристики: *У Маши – голубые глаза*, – есть только в русском языке, ср. укр. *Мария має блакитні очі*.

Что касается частиц, то их обычно рассматривают в приглагольной позиции. Но, например, частица **бы** системна не только для приглагольного употребления, ср.: *Я бы с ним не согласился. Ей – юбочку покороче бы. Это бы платье я купила. Завтра бы мы смогли с вами встретиться. Одно бы яблоко я завтра съел*. Тот факт, что при наличии глагола во всех временах предложения (а время предложения далеко не всегда совпадает с временем глагольной формы [Дешириева, 1975]) выступает форма прош. вр., объясняется, на наш взгляд, тем, что здесь мы имеем дело с категорией наклонения, в данном случае условного. А это категория предложения, то есть синтаксическая, которая сама по себе формируется прошедшим временем глагола независимо от того, в составе какой синтаксемы – глагольной, именной, наречной, адъективной, числительного – выступает частица **бы**. Но именно здесь проявляется адекватность понятия «синтаксема» – синтаксическая форма слова. Могут ли эти реализации выступать как свободные синтаксемы вне предложения, нужно проверить на языковом материале, ср., например, подпись под фотографией: *Чайку бы*.

5.1.2. Эта концепция Мухина – Золотовой теснейшим образом связана и с другой концепцией Г.А. Золотовой – синтаксическим полем предложения (синтаксическая парадигма предложения в нашей модели языка [Всеволодова, 2000]), в частности с понятием ядерного предложения, грамматических и структурно-семантических модификаций предложения. Практически именно эти три зоны работают в нашей модели в рамках синтаксической парадигмы. Все остальные работают в других парадигмах того же предложения.

5.1.2.1. Что касается ядерного предложения для каждого поля, Г.А. Золотова предлагает считать таковым изосемическое предложение [Золотова, 1982]. Понятие изосемии – одно из самых важных в концепции Г.А. Золотовой, абсолютно необходимое для всей лингвистики, поскольку оно соединяет объективную действительность с Языком. Это, несомненно, лингвистическая универсалия, и изосемические слова име-

ют свои корреляты во всех языках. В этой концепции есть некоторые проблемы, остановиться на которых мне не позволяют рамки статьи. Но важно, что изосемические слова формируют изосемические предложения, которые Золотова предлагает считать одной из важнейших характеристик ядерного предложения данного поля. Можно сделать два замечания.

1. Если говорить об изосемичности, то следует – для предложения – добавить еще признак изоморфности, когда все слова исполняют свои «роли» в структуре предложения. Так, в предложении *Я еще убираю квартиру* все слова изосемичны, а само предложение изоморфно. В других языках этому предложению соответствует определенная модель. А предложение *Мне еще убирать квартиру* изосемично, но имя субъекта стоит в Дат.п., и во многих языках формального коррелята этой модели нет. Оно не изоморфно.

2. Материал показал, что полный набор грамматических и структурно-семантических модификаций имеют не только изосемические, но и не изосемические предложения. Так, не изосемическое предложение *Задача моей работы – анализ безличных предложений* имеет все модификации. А предложение *Москва – это МХАТ и Третьяковская галерея*, хотя лексически изосемично, не имеет ни одной другой модификации, ср. неотмеченность **Москва была МХАТом и Третьяковской галерей. *Москвой были МХАТ и Третьяковская галерея*⁴.

5.1.2.2. Что касается грамматических модификаций, то это фактически составляющие категории предикативности В.В. Виноградова – модальность, время, лицо. Однако Г.А. Золотова совершенно справедливо делит модальность на внешне- и внутрисинтаксическую. Внешнесинтаксическая модальность делится на: 1) объективную – реальность / ирреаль-

⁴ Наш коллега проф. Е.В. Клобуков заметил, что при наличии в предложении модификатора авторизации, например: *Москва для меня – это МХАТ и Третьяковская галерея*, – возможна реализация *Москвой для меня были МХАТ и Третьяковская галерея*. Я благодарю его за это очень важное наблюдение, которое свидетельствует о правомочности выделения Г.А. Золотовой модификации авторизации в рамках предложенческих категорий и ставит еще одну задачу относительно системы парадигм предложения. Правомочность этого замечания подтверждает и наш материал. Ср. предложение: *Он завтра придет ко мне, сядет и будет сидеть до вечера*; – где нельзя изменить ни одной формы глагола; и предложения: *Представляю себе, как он завтра придет ко мне, сядет и будет сидеть до вечера*; – *Представляю себе, как он завтра приходит ко мне, садится и сидит до вечера*, – где возможно переносное употребление видовременных форм глагола. Категория авторизация иногда влияет на возможность / невозможность прямой / переносной видо-временной формы глагола.

ность события, то есть это категория наклонения: *Я позвонил Петру* – *Я позвонил бы Петру, но номера не знаю*; и 2) субъективную, реализуемую в предложениях *Он, конечно / возможно, позвонит Петру*. А внутрисинтаксическая модальность передает отношение субъекта к предикату словами *могу, должен, нужно, нельзя* и пр. и входит не в грамматические, а в структурно-семантические модификации.

5.1.2.3. Структурно-семантические модификации включают – кроме названной выше внутрисинтаксической модальности – фазисность, отрицание, авторизацию. Мы добавили сюда и вопросительность, поскольку в русском языке есть специфические вопросительно-модальные модели: *Где ему сесть? Когда ему сдавать экзамен?* и под. Но внутрисинтаксическая модальность кроме реализаций с модальными словами должна бы включать и императив, поскольку, например, императив *Уходи!* – в зависимости от интонации – выражает либо согласие, разрешение и означает *Ты можешь уйти*, либо повеление и означает *Ты должен уйти*.

5.1.2.4. Фактически все эти модификации суть системные реализации предложения и актуальны для всех типов предложения. Модификация времени в своем истинном значении (настоящее, прошедшее, будущее) может быть выражена либо лексически – наречиями и именными темпоральными группами: *Завтра мой сын уезжает; Мамонты вымрут только в IV веке нашей эры*, – либо формами глагольного времени при их прямом (не переносном!) употреблении [Всеволодова, Ким Тэ Чжин, 2015]: *Петр уехал в Питер. Иван будет заниматься подготовкой конференции; Маша спит, не буди ее*. Но, например, в безглагольных предложениях разного типа: *Он – врач; Задача моей диссертации – анализ безличных предложений; Маша – красивая; На улице – холодно; Маша высокая; Книга – пять* – настоящее время в русском (и из славянских языков только в русском!) выражается в подавляющем большинстве случаев 0-формой связки. Связка – чисто формальный, логический компонент предложения.

Как показал Е.В. Клобуков, глагол **быть** имеет не две функциональных реализации – полнознаменательный глагол и связка, – а три: 1) полнознаменательный глагол: *Мы вчера были в театре; Собрание у нас уже было*; и две неполнознаменательных реализации: 2) служебный, используемый при образовании аналитических глагольных форм: *буду читать, был прочитан, будучи изучен*; и 3) связочный, используемый при формировании составного именного сказуемого типа *был врачом* [Клобуков, 2013: 507]. Другими словами, *был врачом* – это синтаксиче-

ская форма слова, синтаксема. Последнее значение в действительности работает несколько шире. Связочный глагол образует такие же синтаксемы в случаях, когда значение буд. или прош. вр. (а иногда и наст. вр., ср.: *Закон **есть** закон*) выражается не только именной, но и наречной, адъективной или нумеративной синтаксемой, образованной с формальным показателем времени – формой времени связки. Сама по себе связка *быть* не имеет какого-либо лексического значения, и в некоторых языках полнозначный глагол **быть** и связка – разные лексемы. Поэтому положение Е.В. Клобукова о синтаксемном статусе сочетания типа *был врачом⁵* правомерно распространить и на сочетания типа *будет холодно, быть красивой, было десять*. Это тоже синтаксемы. И на структуры, где синтаксема ЧР, не имеющей форм инфинитива, выступает с модификаторами внутрисинтаксической модальности типа: *Он **хочет быть врачом***; и фазисности *Петербург **продолжает быть** выгодной площадкой для инвестирования*. Ср. при полнозначном глаголе: *То, что «кризис **продолжает быть**», как выразился Геннадий Митрофанов, каждый гражданин ощущает по-своему*.

Соответственно, и для выражения императива, который тоже есть одно из наклонений предложения, служит синтаксема, представленная с/с с грамматически главным, то есть «словом», но семантически строевой, служебной словоформой типа *будь, будьте, будемте, пусть будет / будут* + «словоформа» – семантически главное, но грамматически зависимое слово, которым может быть прилагательное: *Будь внимателен, пешеход, выходя на дорогу! Пусть будет свободным удобный лежак; Пусть будет холодным бесплатный коньяк* [Всеволодова, 2013в], существительное: *Будь помощником доктору; Пусть будут друзьями твоими трое: веселый характер, покой и отсутствие вредных привычек!!!*; наречие: *Пусть будет чисто и светло!*; числительное или квантитатив: *Чаще будьте втроем: вы, ваш муж и ребенок. Пусть будет пять сотен*.

Но эти реализации позволяют сделать еще три вывода:

Императив реализуется не только для 2-го л., но и для 1-го л. во мн.ч., и для 3-го л. Для 1-го л. мн.ч. наряду с *будем* употребляется и специальная форма *будемте*: *Будем / Будемте наготове, чтобы не было неожиданностей* (ср. полнозначенательный глагол: *Подождемте / Подождем еще немножко*). Для 3-го л. – сочетание этой формы связки со словом *пусть*: *Пусть Маша и Оля будут вместе; Пусть она будет спокойна, я*

⁵ В [Всеволодова, 2000] словоформа **врачом** дается как обусловленная в прилагательной позиции. Это ошибка.

все сделаю; *Пусть дети будут дома до моего прихода*. Только форма **будь** с соответствующим сказуемым и обязательным подлежащим (в том числе и неодушевленным) формирует условно-сослагательное наклонение: *Будь они голодными / голодные / голодны, они бы не отказались от еды; Будь я на ее месте, я поступил бы иначе; Будь мы дома, приняли бы его с радостью; Будь хлеб и сухарики в шкафу, я бы их увидела*. Все эти реализации входят в трансформационную парадигму предложения; в частности, они синонимичны сложному предложению с союзом **если бы**: *Если бы они были голодные / голодны / голодными, они бы не отказались от еды*.

В предложениях с полнозначительными глаголами это наклонение формируется, как известно, тоже императивом 2-го л. ед. ч. и обязательной позицией подлежащего: *Приди я вчера, он бы дал мне эту книгу; Скажи они нам об этом, мы бы помогли; Не упади эти столбы во время урагана, с электричеством все было бы в порядке*.

Можно заключить, что структурно-синтаксические модификации синтаксического поля Г.А. Золотовой (и синтаксической парадигмы в нашей модели) и есть категория наклонений предложения, состав которой следует несколько расширить. Это, несомненно, лингвистическая универсалия. А в русистике следует подробнее рассмотреть функции глагольной связки **быть**, в других славянских языках не выступающей в 0-форме.

2) Соответственно, и грамматические, и структурно-семантические модификации предложения формируются синтаксическими формами слова – синтаксемами, которые могут быть сочетанием словоформы и с частицей: *Чайку бы погорячее! До книг ли мне сейчас*, – и со связкой, если не имеют соответствующей морфологической реализации, свойственной глаголу, как, например: *Быть ему врачом; На уроке будь старательным, Будь спокойным и внимательным*. То, что глагол имеет формы, выражающие определенные наклонения, специфика данной ЧР. Но, кроме того, возможно, следует скорректировать состав категории «наклонение предложения» с учетом предложенных Г.А. Золотовой модификаций. Соответственно, слова, выражающие фазисную: *Он начал / продолжал / кончил читать* – и внутрисинтаксическую модальность: *Он хочет (должен / может) читать; Ему можно / нельзя читать*, суть строевые слова – модификаторы в соответствующем наклонении предложения.

3) Может быть, связки следует относить не к полнозначительным, а к служебным частям речи. То, что связка представлена глагольными фор-

мами, говорит о пересечении разных полей и категорий, что еще раз подтверждает двуединство этих типов структур в языке.

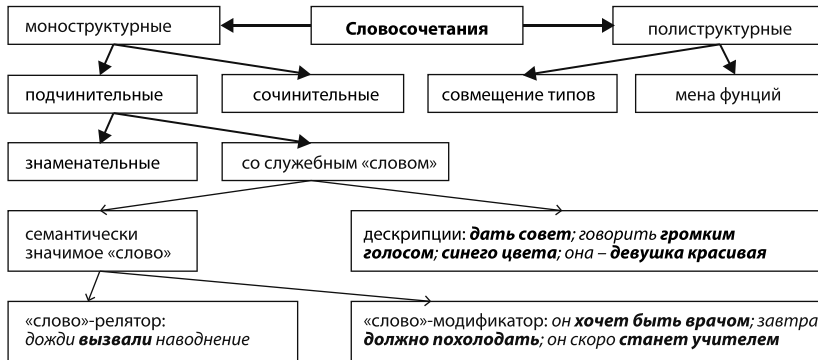
5.2. Исследования последних десятилетий и учет аспектов, названных выше, позволяют уточнить некоторые положения нашей грамматики.

5.2.1. Так, оказалось, что помимо с/с, сформированных полнозначными словами, есть большая и системная группа с/с, где «слово», то есть грамматически главные компоненты, представлены строевыми словами, составляющими отдельный класс в синтаксической классификации лексики. Такие сочетания слов в традиционной грамматике называют фразеологизмами, но некоторые лингвисты, как и мы, с этим не согласны [Лекант, 1974 и др.]. Мы взяли для них уже существующее название «дескрипция». Достаточно подробно они представлены в [Всеволодова, Кузьменкова, 2003; Всеволодова, Куликова, 2011; Всеволодова 2012а]. Данное в наших работах представление, однако, следовало бы скорректировать, введя в множество, названное «дескрипциями», еще и отсутствующие в данных работах с/с с модификаторами как оппозицию к реляторам и выделив этот тип из собственно дескрипций. Все такие с/с ведут себя в механизмах АЧ точно так же, как и с/с со знаменательными словами, и являются системными языковыми образованиями, в том числе и языковыми универсалиями. В.А. Белошапкова ввела в состав с/с и сочинительные образования, что признала и РГ-80 (напомним, что там дробные числительные выведены из категории ЧР в сочинительные с/с, что само по себе правильно характеризует их структуру). В свое время наличие сочинительных глагольных с/с типа *пойду посмотрю, сходим купим*, внутри которых легко встают союзы, показала ученица В.А. Белошапковой Л.С. Муравьева [Муравьева, 1975]. Таким образом, и сами составные, и комплексные числительные, и квантитативы представляют особый класс с/с. Соответственно, мы можем скорректировать систему с/с, введя туда числительные и квантитативы⁶. Они составят первую оппозицию в системе с/с по основанию «тип структуры»: 1. «моноструктурные» vs. «полиструктурные». Моноструктурные дадут оппозицию по типу связи: 1.1. «подчинительные» vs. 1.2. «сочинительные». Подчинительные – по статусу «слова»: 1.1.1. «знаменательное» vs. 1.1.2. «семантически служебное (строевое) “слово”». Полиструктурные – это составные

⁶ Категория числительных вызывала и вызывает большой интерес у многих лингвистов, см., например: [Бодуэн де Куртэнэ, 1963], прекрасный сборник статей под ред. Н.Д. Арутюновой [Арутюнова 2014], сборник под ред. В.В. Акуленко, вышедший на Украине [Акуленко, 2012], и мн. др.

числительные и квантитативы. Соответственно, они дают оппозицию по основанию «тип структуры»⁷: 2.1. «совмещение типов с/с» (возможность совмещения в одной единице подчинительных и сочинительных с/с типа *две тысячи сто сорок три*) vs. 2.2. «мена позиций» (как известно, существительное и числительное в прямых и косвенных падежах меняются функциями). См. дендрограмму.

Дендрограмма морфосинтаксических типов словосочетаний.



Возврат к широкому пониманию категории с/с не умаляет заслуг В.В. Виноградова. С одной стороны, он четко отделил с/с от предложения, отметив в последнем категорию предикативности; а с другой – описанный им вариант подчинительного с/с есть базовая, начальная форма, в частности актуализационной и трансформационной парадигм подчинительного с/с, что позволяет увидеть и языковые механизмы, в которых эти единицы языка участвуют и о которых несколько десятков лет назад мы не имели представления.

Отметим также: категория предикативности выделяет собственно предложение, которое еще не является актом высказывания, актом речи. Оно может служить, например, названием картины или подписью под фотографией. На уровень высказывания, то есть акта речи, предложение

⁷ Наличие в многограновой дихотомической системе одного основания разбиения для разных подмножеств свидетельствует о ее грамматическом характере [Маркус, 1963]. Напомним, что первым в русистике этот тип оппозиций, разработанный математической логикой, был применен Н.С. Трубецким в его «Основах фонологии» [Трубецкой, 1961], позднее разработан для синтаксиса Т.П. Ломтевым [Ломтев, 1972].

выводит категория предикации, или предикцирования, о которой говорилось выше, маркируемая в первую очередь интонацией (актуальной и для письменного текста), Т и Р [Кацнельсон, 1972; Лекант, 1974]. Доказательством этого служит корейский язык, где, во-первых, есть специальный формант-послелог – маркер ремы, а во-вторых, каждое высказывание обязательно имеет на конце частицу *та / да*. Но в названиях картин типа «Грачи прилетели», «Не ждали» маркер и эта частица отсутствуют. И в русском языке мы их интонируем иначе, нежели, например, высказывания: *Поздняя о'сень. Грачи^{lc} улетели. Ле'с обнажился. Поля^{lc} опустели* (Некрасов)⁸.

5.2.2. Как оказалось, категория ЧР тоже вызывает у русистов некоторые сомнения. Н.Ю. Шведова вообще вывела из ЧР местоимения [Шведова, 1998], М.В. Панов [Панов, 1999] тоже не дал этому классу отдельного места в составе ЧР, представив их в составе каждого знаменательного класса, поскольку он не имеет начальной формы своей парадигмы, единой для всего лексического состава данной категории. Но местоимение имеет свои разряды, общие практически для всех частеречных подклассов: неопределенные, отрицательные и др. И это тоже важно.

Так, в общем языкознании считается, что центром категории определенности / неопределенности являются артиклевые языки, где маркируется референтный / нереферентный объект или явление: **the book / a book**. В то же время в славянских и особенно в русском языке практически каждый частеречный подразряд местоимений выражает различную степень и различный ракурс неопределенности: *кто-нибудь, кто-либо, кто-то, кое-кто; где-нибудь, где-либо, где-то, кое-где; какой-нибудь, какой-либо, какой-то, кое-какой; сколько-нибудь, сколько-то* и т.д. У нас два типа отрицательных местоимений: **никто́** и **не́кто**, **никогда́** и **не́когда**, **нигде́** и **не́где** и др. Местоимения с *не́* в такой реализации отсутствуют уже в западнославянских, украинском и белорусском языках.

Основным положением теории М.В. Панова является идея, что «**для частей речи важны только грамматические, не лексические показатели**» [Панов, 1999: 118]. Авторы РГ-80 еще раньше вывели порядковые числительные в разряд прилагательных («порядковые прилагательные»),

⁸ Рамки статьи не позволяют рассмотреть функционирование АЧ в письменном тексте. Приведем один пример маркирования ремы: *Если вы хотите оставить такого человека, вы, скорее всего, чувствуете себя виноватой перед ним, хотя это он оскорблял и унижал вас, а не наоборот*. Ср.: *Если вы хотите оставить такого человека, вы, скорее всего, чувствуете себя виноватой перед ним, хотя он оскорблял и унижал вас*.

но оставили в классе глаголов согласуемые причастия и не изменяемые деепричастия. Обоснованием этого служит сохранение в причастиях глагольного вида. Но в составных порядковых числительных сохраняется их принадлежность к с/с. А причастия ближе, нежели порядковые числительные, к прилагательным уже потому, что имеют полную и краткую формы, а также и потому, что в их составе есть модальные прилагательные типа *растворимый, непобедимый, операбельный*. Вспомним, что прилагательные в одних языках относятся к именам, а в других, как, например, корейский, японский, – к глаголам [Всеволодова, 2013 в]. А то, что причастия имеют падежную парадигму прилагательного, а инфинитив и деепричастия, как и наречия, не изменяются, не заставляет нас выводить их в другую ЧР, поскольку значение действия, состояния, а иногда и признака (*волосы выются* – значение, уже в датском языке выраженное прилагательным) сохраняет свой смысл во всех этих реализациях. Поэтому представляется обоснованной предложенная Ф.И. Панковым несколько иная структуризация самой категории ЧР [Панков, 2008].

В нашей терминологии термины «часть речи» и «категориальный класс слов» обычно суть синонимы. Но как в свое время оказалось важным разделить понятия «функционально-семантическое поле» и «функционально-семантическая категория», поскольку функционально-семантические категории суть составляющие соответствующего поля [Всеволодова, 2009], так и теперь, как показал Ф.И. Панков [Панков, 2008], есть смысл выделить в составе ЧР их составляющие – категориальные классы слов (ККл).

В каждой ЧР (кроме местоимений) есть базовый категориальный класс слов (БККл), определяющий специфику данной ЧР. Знаменательные ЧР представляют оппозицию: 1. Изменяемые ЧР vs. неизменяемые ЧР. К неизменяемым относятся наречия. Других частей речи, которые в БККл не имели бы парадигмы словоизменения, у славян нет. Изменяемые, в свою очередь, представлены двумя типами словоизменения: 1.1. «склонение» vs. 1.2. «спряжение», представленное глаголами. Других ЧР этого типа у нас нет. «Склонение» представлено оппозицией 1.1.1. «слова, имеющие самостоятельные формы числа и рода» vs. «слова, согласуемые с грамматически главным словом по числу и роду» (в отсутствие существительного выступает средний род, ср.: *Голубое ей к лицу; Мне больше нравится черное*). Эти характеристики относятся к БККл. Другие ККл имеют характеристику какого-либо другого БККл, но по смыслу относятся к своему БККл.

Первый разряд этой оппозиции у славян представлен двумя БККл: существительными и числительными. Существительные имеют только собственно свой БККл и никаких других. Так или иначе (помимо падежной парадигмы) изменяясь, они образуют или другие существительные типа *дом* – *домик* – *домище* – *домовой*, или полнознаменательные слова другой ЧР типа *домашний*, *домовничать*, *дóма*, *домóй*.

В БККл «числительное» входят слова от **пять** и выше, которые, как известно, входили раньше в существительные, склонялись (и склоняются) по 3-му склонению типа **кость** и с которыми согласовались прилагательные, ср. из документа XVIII в.: *купишь другую тридцать коровъ*; из новгородских грамот: *пришли еще одну десять лососей*. Числительное **сорок** (которое есть только в восточнославянских языках) склонялось по муж. р., ср.: *В Москве сорок сороков церквей*; **сто** было словом ср. р. И тот факт, что после этих числительных в прямых падежах существительное выступает как «словоформа» в Род.п., показывает, что они еще не потеряли свою «существительную родословную» (заметим, что в японском языке числительные входят в класс существительных). Но кроме БККл в разряде числительных есть другие ККл слов. Это количественные числительные **один**, **два**, **три**, **четыре**, которые склонялись по типу определительных местоимений [Плетнева, Кравецкий, 2012: 131–132], то есть функционировали как согласуемый класс. Слово **один** и сейчас согласуется по роду и числу и всегда является в сочетании с существительным «словоформой»; **два**, **оба** согласуются по роду: *два /оба стола / окна, две / обе книги*. **Три**, **четыре** характеризовали существительное в Им.п.: *три столы, четыре дóмы*; и были «словоформой» в с/с. О специфике их сочетаний с существительными в прямых падежах в настоящее время см. выше. Но в любом случае они ведут себя в падежной парадигме как атрибутивы. Думается, так же ведут себя в падежной парадигме и собирательные числительные, ср.: *серых, синих – пятерых, двоих; серыми, синими – пятерыми, двоими; серым, синим – пятерым, двоим*. К согласуемым явно относятся и порядковые числительные. При этом составные порядковые числительные тоже являются и с/с. К неизменяемым относятся числительные, переведенные в наречия: **вдвоем**, **впятером**, **вдвое**, **впятеро**, **пятикратно**, **однократно**. Но их можно бы оставить и в числительных.

В согласуемых БККл являются прилагательные, но у них есть неизменяемые сравнительные степени типа **выше**, **больше**, а также **выше всех** / **всего**, **больше всех** / **всего**, которые вне предложения или с/с неотлич-

мы от наречий, ср.: *Маши выше Оли; Маши прыгнула выше Оли; Вкуснее всего / Самое вкусное был мамин борщ; Вкуснее всего / Вкуснее всех у нас готовит мама.*

В глаголах БККл является индикатив – спрягаемая форма глагола. Но в индикативе спрягаются только наст. и буд. вр., которые согласуются с подлежащим по числу и лицу: *я читаю – ты читаешь – он / она / дитя читает; брат / сестра решит эту задачу – дети решат эту задачу.* Форма прош. вр. относится к другому ККл – согласуемых по роду и числу форм, что объяснимо, поскольку славянское прош. вр. – это прежнее действительное причастие прош. вр., ср. наши *захудалый* = исхудавший, *запоздалый* = запоздавший. Категории лица здесь нет, есть категория рода: *он читал – она читала – письмо лежало*; но: *я / ты / он читал; я / ты / она читала.* Инфинитив и деепричастия – неизменяемые ККл. Сейчас мы представляем глагол инфинитивом, что правомерно, поскольку от каждого Vinf образуется парадигма спряжения (или наоборот, но соотносимость есть). У М.В. Ломоносова глагол представляется формой 1-го лица ед. ч. наст. вр., а инфинитив занимает десятое место в глагольных формах [Ломоносов, 1952]. В наречиях возможен суперлатив согласуемого типа: *Самое трудное / Труднее всего – выполнить это задание.*

Таким образом, основную формулировку концепции Панова о частях речи правомерно отнести к БККл каждой ЧР, а в рамках самой ЧР выявить все возможные реализации морфологических типов словоизменения, которых, как видим, фактически всего два: неизменяемость и согласование. И это понятно. Как известно, смыслов больше, чем значений, значений больше, чем слов, а слов больше, чем форм. И основные типы словоизменения – именное склонение и глагольное спряжение – реализуются только для своих основных носителей: существительных и глаголов. И в этом закон экономии Языка: Язык использует одни и те же формальные маркеры для разных языковых единиц, но их смысл и значение, с одной стороны, позволяют понимать сказанное, а с другой – обогащают наши возможности выразить в языке свои мысли.

5.3. Но и это далеко не все аспекты, актуальные для объективной грамматики.

5.3.1. Одной из важнейших для современной лингвистики грамматических единиц, организующих единицы самых различных уровней, оказалась парадигма. В настоящее время понятие парадигмы распространилось, фактически, на все уровни языка, что позволяет выявить взаимодействие и пересечение при выражении одних и тех же смыслов и

значений самых разных единиц и уровней языка. Обычно у конкретного простого предложения выделяют актуализационную (АП) и трансформационную (ТП), или интерпретационную в терминах В.А. Белошапковой [Белошапкова и др., 1989] парадигмы. Как правило, ТП считается множество таких реализаций, где формально изменяются какие-либо составляющие данной структуры. Некоторые предложения имеют достаточно большие парадигмы. Так, предложение *Девушки на Украине поют удивительно мелодично*, как показал наш более чем десятилетний опыт [М.В. Всеволодова, Ф.И. Панков, 2005], имеет порядка сотни трансформов, как, например: *Украинские девушки – это удивительно мелодичное пение; Украинские девичьи песни удивляют своей мелодичностью; Украина удивляет мелодичностью девичьих песен; Девушек на Украине характеризует удивительная мелодичность пения; Песни девушек на Украине отличает удивительная мелодичность*, и т.д. АП и ТП, как видим, взаимодействуют и пересекаются. Простые и сложные предложения, разными методами сформированные, но передающие одно содержание, тоже часто оказываются членами одной парадигмы. Но до сих пор мы всегда шли от содержания и не рассматривали парадигму содержательного потенциала одной синтаксической модели даже простого предложения. А здесь оказались свои аспекты, новые для нашей науки.

5.3.2. Наш китайский коллега Ван Янчжен [Ван Янчжен, 1991, 1996] показал, что одна и та же МПр, например модель **Sim – Vinf-ся – Nтв** (N_1 – **Vfin** – N_5 в концепции Н.Ю. Шведовой и В.А. Белошапковой), сформированная группой из 15 глаголов типа **восхищаться – увлекаться**, выделенная в свое время в составе определенного лексического разряда глаголов в [Крючкова, 1979] типа *Гости **восторгались** убранством новой резиденции; Таня еще в школе стала серьезно **интересоваться** историей*, и др., включает в себя очень разные типы содержания, имеет различные денотативные структуры и разный набор денотативных ролей даже при одном подлежащем и сказуемом. При этом позицией, обеспечивающей парадигматику трансформаций, оказывается дополнение; ср., например: 1) *Он увлекается плаванием* = любит плавать; 2) *Он увлекается чтением стихов Пушкина / Он увлекается чтением Пушкина / Он увлекается стихами Пушкина / Он увлекается Пушкиным* = Он любит читать стихи, которые написал Пушкин. Второе предложение включает две разных ситуации и может быть представлено как сложное. В китайском языке последняя трансформация с *увлекается Пушкиным* оказывается невозможной именно потому, что Пушкин здесь – агент другой про-

позиции, другой ситуации. Рамки статьи не позволяют представить другие примеры таких разных денотативных структур одной МПр. Но еще более интересной оказалась ситуация для таких предложений с согласованными определениями (Adj) к дополнению, в частности в категории актуализации.

5.3.3. Покажем для примера МПр с 3-мя глаголами и варианты актуализации Adj.

1. В МПр с глаголом **любоваться** отмечены два типа рематизации Adj.

Adj выражает аксиологическую или эстетическую положительную оценку и может (но не обязательно) стать фокусом Р, приняв на себя ИК-1, в с/с с существительным в позиции атонической ремы, произносимом как одна синтагма: *Я был тронут до глубины души, когда **любовался** этим **великолепным зрелищем*** (И.В. Ланге). *Как все просто и прекрасно в жизни: летать на вертолетах, оперировать людей, пить настойку, любоваться **красивыми девушками!*** (В. Аксенов); ... *она **любовалась** его **стройными ногами, широкими плечами и прямой, гордой осанкой*** (И. Ефремов, НКРЯ). Здесь возможен переход Adj в деадъектив: *любоваться великолепием зрелища / красотой девушки / гордостью осанки.*

2) Adj называет признак объекта, не дающий его аксиологической оценки. В этом случае рематическим ИК-1 отмечено существительное: *Я любовался **весенним пляжем*** (С. Сартаков); *А тогда, слушая речь, я любовался **молодой жемчужиной, ее непосредственностью*** (В. Алексеев). *Он пошел в главный корпус, но у входа в него остановился и постоял, любясь **светлой безлунной ночью**.* Деадъектив невозможен.

2. В МПр с глаголами **удовлетворяться / удовлетвориться, довольствоваться / удовольствоваться** Adj называет объективные физические, физиологические или социальные признаки существительных. Они обычно свободно принимают рематическое ударение и не заменяются деадъективами: *Директор школы удовлетворился **молодыми преподавателями***; *Организаторы и еженедельники в 80-е года в магазинах встречались редко, <...> поэтому довольствовались **простыми тетрадями с пружинкой***; *Он удовлетворится самой **простой** пищей*; *Раньше **удовлетворялись небольшими** моделями. Позже убедились, что их вид обманчив*; *Большинство **довольствуется дешевыми**, бывшими в употреблении автомобилями «Шевроле», меньшинство приобретает роскошные лимузины.*

Ни в одном из этих предложений нельзя заменить Adj деадъективом типа *молодость преподавателей*. Наоборот, при выражении эмоцио-

нально-психической или интеллектуально-творческой характеристики лица выступает деадъектив, не способный здесь перейти в Adj.

Кто-то удовлетворился находчивостью здешних политиков, объяснивших, что теперь у Татарстана – «ограниченный суверенитет»; *В этих случаях читатель может удовлетвориться догадливостью* журналиста; *Толпа примеривает к нему знакомые маски то чудака, то литературных героев и удовлетворяется находчивостью* массовика.

3. В МПр с глаголом *гордиться* возможность рематизации Adj и его замены деадъективом мы выявили несколько условий. Думается, это далеко не все условия дополнительной дистрибуции в АП МПр с этим глаголом.

1) Если Adj в данном лексико-семантическом варианте (ЛСВ) выражает положительную оценку в самом своем значении, оно может принять на себя ИК-1 в односантагменном с/с. При переносе ремы в инициальную позицию (см. последнее предложение) Adj принимает ИК-1с: *Мауке улыбнулся будто по-отцовски: немного снисходительно и в то же время как бы гордясь таким способным парнем* (Р. Самбук); *Она (яблоня) словно гордилась своим бу'йным цветом...* (Р. Самбук); *Джеодуды гордятся своими кре'пкими телами; Прекра'сной дочерью своей Гордится старый Кочубей* (Пушкин). Здесь возможен деадъектив: *гордиться способностью парня / красотой дочери / крепостью тела*.

2) Если Adj называет признак одного из нескольких объектов, для него возможен фокус Р (ИК-2): *В семье всегда гордились ста'ршим сыном, но и младший тоже был парень не промах; Мы гордимся нашей уз'кой специализацией, позволившей нам стать профессионалами своего дела; Оля гордится своим дли'нным платьем: в нем она особенно стройная*. Но в этом случае невозможна замена Adj деадъективом: **гордиться старшинством сына / узостью специализации / длиной платья*.

3) Если Adj называет признак, единственно возможный (когда нет выбора) в данном аспекте для объекта или субъекта, Adj не может взять на себя рематическое выделение, поскольку возникает смысловая оппозиция с противоположным объектом. Но возможна парцелляция, которая является здесь механизмом АЧ, а не стилистики: *Все знают, как гордится Нелка своими дли'нными нога'ми* (Н. Сиротокина) = *Нелка гордится своими нога'ми. Дли'нными и стро'йными*. (других ног у Нелки нет); *Преимущество этого типа – возможность гордиться узкой та'лией* = *Преимущество этого типа – гордиться та'лией. Узкой*. Возможно самостоятельное предложение: *Девушка гордится своими полными но'ж-*

ками = Девушка *гордится* своими *но'жками*. Они у нее *по'льные*; Я *гордилась* *стройной та'лией* и отсутствием живота при достаточно аппетитных бедрах = Я *гордилась та'лией* и отсутствием живота при достаточно аппетитных бедрах. *Талия* у меня была *стро'йная*.

Несомненно, в рамках самого разряда глаголов типа *восхищаться* – *увлекаться* таких условий дополнительной дистрибуции в рамках внутренней парадигмы одной МПр значительно больше. Важно, что предметом анализа в русистике они, как и сама парадигма модели, а не содержания предложения еще не были.

Заключение. Мы не претендуем на полное описание системы русского языка. Представляется, что русистика пока такой системой не располагает. А без этого невозможно, например, создать программу для электронного общения людей, не знающих языка друг друга, в режиме online. Нам важно было показать, что для выявления и описания и, следовательно, для знания и понимания специфики этой системы нужен весь материал русского языка, независимо от степени его сиюминутной нормативности и нашего к нему отношения.

Список литературы

- Акуленко В. В. (отв. ред.). Категория количества в современных европейских языках. Киев, 1990.
- Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл. М., 1976.
- Арутюнова Н.Д. (ред.). Логический анализ языка: Числовой код в разных языках и культурах. М., 2014.
- Арутюнова Н.Д., Ширяев Е.Н. Русские предложения, бытийный тип. М., 1983.
- Белашапкова В.А. Изменения в субстантивных словосочетаниях // Изменения в системе словосочетаний в русском литературном языке XIX века / Ред. В.В. Виноградов, Н.Ю. Шведова. М., 1964.
- Белашапкова В.А. Сложное предложение в современном русском языке (Некоторые вопросы теории). М., 1967.
- Белашапкова В.А., Брызгунова Е.А., Земская Е.А. Современный русский язык. М., 1989.
- Береговская Э.М. Стилистика однофразового текста. М., 2015.
- Бодуэн де Куртенэ И.А. Количественность в языковом мышлении // Бодуэн де Куртенэ И.А. Избр. труды по общему языкознанию. Т.1. М., 1963.
- Бухарин В. И. Коммуникативный синтаксис в преподавании русского языка как иностранного. М., 1986.

- Ван Янчжен.* Роль подлежащего структурно-семантической реализации русского предложения. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1991.
- Ван Янчжен.* Предложение: содержание, форма, парадигмы. Пекин; Шанхай; Зонгчжоу; Сиань, 1996. (Имя автора на обложке и места издания – на китайском языке.)
- Виноградов В.В.* Вопросы изучения словосочетаний (на материале русского языка) // Вопросы языкознания. 1954. № 3.
- Всеволодова М.В.* Теория функционально-коммуникативного синтаксиса: Учеб. М. 2000.
- Всеволодова М.В.* Поля, категории и концепты в грамматической системе Языка // Вопросы языкознания. 2009. № 3.
- Всеволодова М.В.* Словосочетание в новой парадигме грамматики // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2012. № 1 (а).
- Всеволодова М.В.* Система морфосинтаксических типов русских предложений. Статья 1. Фрагмент системы – немотивированные (первообразные) предлоги // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2012. №5 (б).
- Всеволодова М.В.* Специфика категории количественности в славянских языках: числительные, квантитативы, счетное множество и изменения в парадигматике русских числительных. Функционально-коммуникативная грамматика // Stephanos: Мультиязычный научный электронный журнал. 2013. № 2 (а).
- Всеволодова М.В.* Категория количественности в славянских языках: числительные и квантитативы // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2013. № 6 (б).
- Всеволодова М.В.* О грамматике полных и кратких форм прилагательных и причастий в русском языке // Вопросы языкознания. 2013. № 6 (в).
- Всеволодова М.В.* Язык: норма и узус (подходы к системе языка) // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2015. № 6.
- Всеволодова М.В., Ким Тэ Чжин.* Система значений и употреблений форм настоящего времени русского глагола (в зеркале корейского языка): Фрагмент фундаментальной прикладной грамматики. 3-е изд. М., 2015.
- Всеволодова М.В. Кузьменкова В.А.* Описательные предикаты как фрагмент русской синтаксической системы // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2003. № 5.
- Всеволодова М.В., Куликова Е.В.* Грамматика словосочетаний в контексте функционально-коммуникативной лингводидактической модели языка // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. М., 2009. № 4.

- Всеволодова М.В., Кукушкина О.В., Поликарпов А.А. Русские предлоги и средства предложного типа: Материалы к функционально-грамматическому описанию реального употребления. Кн. 1. Введение в объективную грамматику и лексикографию русских предложных единиц. М., 2013.
- Всеволодова М.В., Панков Ф.И. Практикум по курсу «Теория функционально-коммуникативной грамматики»: Рабочая тетрадь: Учеб. пособие. М., 2005.
- Всеволодова М.В., Панков Ф.И. К вопросу о категориальном характере актуального членения и его роли в русском высказывании. Статья первая // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2008. № 6.
- Всеволодова М.В., Панков Ф.И. К вопросу о категориальном характере актуального членения и его роли в русском высказывании. Статья вторая // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2009. № 1.
- Гак В.Г. К проблеме семантической синтагматики // Проблемы структурной лингвистики – 1971. М., 1972.
- Дешериева Т.И. Лингвистический аспект категории времени в его отношении к физическому и философскому аспектам // Вопросы языкознания. 1975. № 2.
- Золотова Г.А. Коммуникативные аспекты русского синтаксиса. М., 1982.
- Золотова Г. А., Онипенко Н.К., Сидорова М.Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 1998.
- Канюшкевіч М.І. Беларускія прыназоўнікі і іх аналагі. Т. 1–3. Гродна, 2008–2010.
- Кацнельсон С.Д. Типология языка и речевое мышление. Л., 1972.
- Клобуков Е.В. Семантика падежных форм в современном русском литературном языке. М., 1986.
- Клобуков Е.В. Морфология // Современный русский литературный язык: Академический учеб. / Под ред. П.А. Леканта. М., 2013.
- Ковтунова И.И. Современный русский язык. Порядок слов и актуальное членение предложения. М., 1976.
- Крылова О.А. Коммуникативный синтаксис русского языка. М., 2009 [1992].
- Крылова О.А., Хавронина С.А. Порядок слов в русском языке. Лингводидактический аспект. М., 2015.
- Крюčkova М. Л. Особенности глагольного немотивированного управления в современном русском языке. М., 1979.
- Лекант П.А. Синтаксис простого предложения в современном русском языке. М., 1974.

- Логический анализ языка: Квантификативный аспект языка / Ред. Н.Д. Арутюнова. М., 2005.
- Ломоносов М.В. Российская грамматика // Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. Т. 7. М.; Л., 1952.
- Ломтев Т.П. Предложение и его грамматические категории. М., 1972.
- Лутин С.А. Русский генитив в функционально-семантическом аспекте. М., 2007.
- Лутин С.А. Системно-функциональный анализ категории падежа в русском языке: Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2008.
- Маркус С. Лингвистический аспект логических оппозиций // Проблемы структурной лингвистики. М., 1963.
- Матезиус В. О так называемом актуальном членении предложениях / Пражский лингвистический кружок: Сб. ст. М., 1964.
- Муравьева Л.С. Сочетаемость глаголов движения с другими глаголами в современном русском языке: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1975.
- Мухин А.М. Функциональный анализ синтаксических элементов. М.; Л., 1964.
- Мухин А.М. Синтаксический анализ и проблема уровней языка. М., 1980.
- Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1992.
- Падучева Е.В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью. М., 1984.
- Панков Ф.И. Опыт функционально-коммуникативного анализа русского наречия. М., 2008.
- Панов М. В. Позиционная морфология русского языка. М., 1999.
- Пешковский А.М. Объективная и нормативная точка зрения на язык: (Статья) // Пешковский А.М. Объективная и нормативная точка зрения на язык. М., 2010.
- Плетнева А.А., Кравецкий А.Г. Церковнославянский язык. М., 2012.
- Потебня А.А. Мысль и язык. М., 2007.
- Скобликова Е.С. Согласование и управление в русском языке. М., 1971.
- Судзуки Рина. Русские атрибутивные конструкции со значением «параметрическая характеристика предмета» и функционирование в них компонентов предложного типа (в зеркале японского языка): Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2008.
- Трубецкой Н.С. Основы фонологии. М., 1961.
- Ушаков Д.Н. (гл. ред.). Толковый словарь русского языка: В 4 т. М., 1935–1940.
- Шведова Н.Ю. Местоимение и смысл. М., 1998.

Шмелева Т.В. Семантический синтаксис: Текст лекций. Красноярск, 1988.

Янко Т.Е. Коммуникативные стратегии русской речи. М., 2001.

Daneš Fr. A three-level approach to syntax. Travaux linguistiques de Prague, 1964.

Humboldt W. von. Gesammelte Werke. Bd. 1–7. Berlin, 1841–1852.

Mirowicz A. Z zagadnień struktury zdania (Wskaźniki językowe konsituacji) // Biuletyn RTJ (Kraków). 1949. IX.

Сведения об авторе: Всеволодова Майя Владимировна, докт. филол. наук, профессор кафедры дидактической лингвистики и теории преподавания русского языка как иностранного филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: mayya133@mail.ru

М.Н.Володина

О ЯЗЫКЕ КАК ИНСТРУМЕНТЕ ПОЗНАНИЯ

В данной статье речь идет о специфике вербального языка человеческого общения. Автор рассматривает язык как семиотическую (знаковую) систему, хранящую и передающую информацию. Знаково-информационная и социальная природа языка превращает его в один из важнейших инструментов познания. Значение слова в этом смысле приобретает исторически фиксированную функцию орудия познания, отражающего опыт конкретного сообщества людей, говорящих на одном языке. Автор также поднимает вопрос о роли научного общения, опосредованного словом.

Ключевые слова: вербальный язык человеческого общения, познание, информация, сознание, знания, научное общение.

This article focuses on the specifics of the verbal language of human communication. The author considers the language as a semiotic (sign) system that stores and transmits information. Sign-informational and social nature of language makes it one of the most important tools of cognition. The meaning of words assumes in this sense a historically fixed function of the means of knowledge, reflecting the experience of a particular community of people speaking the same language. The author also raises the question of the role of scientific communication mediated by word.

Key words: verbal language of human communication, cognition, information, consciousness, knowledge, scientific communication.

Исходной клеточкой познания, как известно, является абстракция, инвариантная по своей сути, а адекватным средством ее материализации – языковой знак, отличающийся национальной спецификой. Конкретный язык, таким образом, служит для выражения накопленного знания, представляя его в особой знаковой форме. Иначе говоря, познание с помощью языка осуществляется через языковой знак, в значении которого фиксируются выделенные совокупной общественной практикой существенные свойства объекта.

Из множества определений языка остановимся на том, согласно которому это семиотическая (знаковая) система, хранящая и передающая информацию [Кибрик, 1990: 604; Володина, 2004: 716]. Существует большое число самых разных знаковых систем (ср.: системы сигнализации, «язык» музыки, «язык» религиозных литургий и т. д.). Важнейшую роль в процессе развития человека играет естественный (в отличие от искусственных) вербальный язык человеческого общения.

Являясь основным средством коммуникации и выражения мысли, конкретный язык призван диктовать человеку адекватное поведение, которое первоначально вызывалось (или должно было вызываться) определенными ощущениями. По мнению австрийского философа Л. Витгенштейна [Wittgenstein, 1984: 244], необходимым условием для такого поведения может быть только одинаковая для всех говорящих на данном языке естественная реакция на соответствующее ощущение. Значение слов, отражающее познавательный опыт языкового сообщества, обеспечивает человеку возможность конвенциональной (согласованно-общепринятой) ориентации в мире, в чем, собственно, и состоит опосредующая роль слова как знака.

С точки зрения отечественного психолога А.Р. Лурии, информация, получаемая человеком из внешнего мира, проходит длительный путь, который, «наряду с активной деятельностью органов чувств, включает и активные действия человека, и его прежний опыт, и решающе важное участие языка, хранящего опыт поколений и позволяющего выходить за пределы непосредственно получаемой информации» [Лурия, 1977: 5].

Познавательная функция языка неотделима от его репрезентативной функции, в чем заключается основное отличие языка от прочих семиотических систем. Фиксация – или кодирование – воспринятого и по-своему «осмысленного» человеком опыта в форме языкового знака делает возможной передачу информации от одного носителя к другому и сохранение ее во времени и пространстве.

Однако человеческий язык – не просто средство для обмена информацией. Извлекать информацию из окружающей действительности, используя ее в определенных целях при взаимодействии со средой, могут и должны все живые организмы. Существует в животном мире и биологически детерминированная сигнальная коммуникация, которая действует в строго ограниченном пространственно-временном радиусе.

Диапазон действия человеческого языка, напротив, практически неограничен. Вербальные языки человеческого общения представляют собой своеобразную информационную запись, которая выражается в определенной знаковой системе, отличается спецификой культурно-исторического отражения и является одной из основных форм познавательной активности человека. *Значение в этом смысле приобретает исторически фиксированную функцию орудия познания, отражающего опыт конкретного сообщества людей, говорящих на одном языке.*

Когда говорят, что без языка нет общества, а без общества нет языка, прежде всего имеют в виду язык как форму существования индивидуаль-

ного и общественного сознания, т. е. особую область бытия человека, которую называют языковым существованием.

Идея связи сознания с языком глубоко разработана Гегелем. Согласно его трактовке, сознание представляет собой особую форму выделения субъекта из природной среды через установление отношения к ней посредством слова [Гегель, 1937: 248]. Основными функциями человеческого сознания являются, как известно, абстрагирование, целеполеполагание и саморегуляция.

В традиции российской психологической школы Л.С. Выготского сознание (в его внешнем выражении) понимается как со-знание, т. е. совокупный социальный и культурно-исторический опыт определенного исторически сложившегося сообщества людей [Выготский, 1934].

Конкретный язык при этом является автономной самоориентирующей и самоорганизующейся социальной системой, обладающей собственной динамикой развития [Luhmann, 1985]. Благодаря общему социально-историческому прошлому все члены данной социальной системы «наследуют» общую модель действительности и соответственно – общие когнитивные, эмотивные и нормативные принципы ее восприятия.

Закрепляя свои представления об окружающей действительности в особой системе знаков, человек тем самым превращает язык в основное средство конвенциональной и концептуальной ориентации в обществе. Следовательно, *язык – не только знаковая система, но и инструмент, по-своему координирующий социальное развитие человека – носителя данного языка.*

Важнейшую роль при этом играет человеческое общение, языковая коммуникация. Коммуникация в данном контексте определяется прежде всего как акт общения, т. е. связь между двумя или более индивидами, основанная на взаимопонимании, а также как передача информации одним лицом другому или ряду лиц.

Современная трактовка сущности коммуникации подчеркивает еще одну ее функцию: в качестве базисного элемента социальных систем коммуникация представляет собой особую форму взаимодействия людей. Это центральный механизм социального поведения человека в обществе, проводник его социальных установок, посредник в манифестации человеческих отношений.

Процессы социального взаимодействия неотделимы от процесса коммуникации. Принято считать, что всякое (а значит, и социальное) взаимодействие – это прежде всего обмен информацией. Согласно концепции

известного немецкого исследователя Никласа Лумана [Luhmann, 1985], само общество представляет собой транслируемую информацию в диапазоне непрерывных актов «сообщения» и «понимания». Понимание же трактуется как «интерпретация в определенной концептуальной системе», построенной из взаимосвязанных концептов-смыслов, которые обусловлены конкретными мнениями и знаниями, составляющими основу ориентированного отношения человека к действительности [Павиленис, 1938].

Особенно важным в данном контексте представляется отношение к значению слова как к хранимому в памяти фрагменту информации, т. е. ментальному отражению реального мира, которое получает воплощение в том или ином понятии или системе понятий [Серебренников, 1978: 76].

Следовательно, слова (или языковые знаки) – это фиксация, хранение и репродуцирование информации об окружающей действительности. Всякий языковой знак трактуется как акт понимания предметной информации, обусловленный восприятием человека, т. е. слово определенным образом интерпретирует информацию о мире. Нередко это и способ оценки, и акт конкретного воздействия на получателя соответствующей информации.

Познание, осуществляемое с помощью языка, способствует созданию картины мира, которая представляет собой целостную, содержательную интерпретацию окружающей действительности. Иными словами, это процесс построения особой концептуально-информационной модели действительности в человеческом сознании.

Опыт многих поколений, зафиксированный и систематизированный в конкретном языке, по-своему формирует представление человека об окружающем его мире. Членение действительности, как известно, осуществляется каждым языком по-разному, поскольку строительным материалом мысли является конкретный язык со своей неповторимо-национальной спецификой. Так, астрономический термин «Млечный Путь» (нем. Milchstraße) в переводе с мордовского языка означает «журавлиный путь». В переводе с финского (Linnunrata) – это «птичий путь», а в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. Даля аналогом данному термину является также «Моисеева дорога» [Даль, 1979: 334].

Язык является своего рода долговременной знаково-понятийной памятью человека как общественного индивида, необходимой для сохранения приобретенных знаний и передачи накопленного социального опыта в процессе общения. Выполняя функции источника и хранителя инфор-

мации, язык одновременно является способом выражения накопленного знания и базой для формирования нового.

Как «носитель информации» конкретный язык выступает в качестве инструмента социальной наследственности, благодаря которому человек может обращаться к знаниям и опыту предыдущих поколений, чтобы затем получать новые знания. Именно поэтому с помощью языка в процессе активной познавательной-трудовой деятельности человеку удалось радикально изменить информационную картину мира.

Если под информационной картиной мира понимать всю совокупность знаковых систем, сигналов и проявлений информационных связей, то язык можно рассматривать как особый вид социальных информационных связей. Благодаря языку информационная картина мира получает возможность социального репродуцирования, связанного с активным отношением к прошлому опыту, когда отбирается, сохраняется и создается то, что способствует дальнейшему развитию общества, следствием чего становится создание особого информационно-языкового видения мира.

Вильгельм фон Гумбольдт определял «языковое мировидение» (sprachliche Ansicht) как динамичный, непрекращающийся процесс постижения мира через конкретный язык. Условия человеческого бытия, «охарактеризованные языком», должны, по мнению немецкого ученого, возвышать человека до решения задач, связанных с его особым культурно-историческим предназначением. Конечной целью человеческого общения, согласно Гумбольдту [Гумбольдт, 1984: 12], является свободное развитие внутренних сил людей, способных неограниченно расширять сферу своего существования.

«Общение посредством языка обеспечивает человеку уверенность в своих силах и побуждает к действию» [Гумбольдт, 1984: 318]. Одновременно с этим Вильгельм фон Гумбольдт подчеркивает, что «мыслительная сила нуждается в чем-то равном ей и все же отличном от нее. От равного она возгорается, по отличному от нее выверяет реальность своих внутренних порождений. <...> Отчетливо сознавая свою ограниченность, человек оказывается вынужденным рассматривать истину как лежащую вне его самого, и одним из самых мощных средств приближения к ней ... является постоянное общение с другими» [Гумбольдт, 1984: 318].

Эта мысль, сформулированная Гумбольдтом почти два века назад, представляется сейчас особенно актуальной. Общение выступает как необходимый фактор познания, т. е. когнитивное начало неотделимо от коммуникативного.

При этом необходимо помнить, что в системе языка (т. е. в парадигматике) фиксируется смысловой объем лексического значения слова, или его информационная емкость, а «востребованность» конкретного значения, соотносимого с соответствующей информацией, напрямую зависит от коммуникативной ситуации, в которой данное значение актуализируется в речи или в тексте (т. е. в синтагматике).

Согласно А.И. Смирницкому, «действительное существование» языка имеет место «в реальной речи, в которой полностью осуществляется общение и, следовательно, язык фактически выступает как средство общения» [Смирницкий, 1954: 31]. С точки зрения ученого, язык не только существует в речи «и пронизывает ее насквозь», но «так сказать, питается ею, пополняется и развивается за счет создаваемых в ней произведений – от отдельных слов и их форм до целых предложений» [Смирницкий, 1954: 22].

Социально-коммуникативный характер познания отмечает также М.М. Бахтин. Возможность и необходимость общения людей в процессе совместной деятельности ведет к формированию *автокоммуникации*, внутреннего диалога с самим собой, лежащего в основе сознания. С точки зрения Бахтина, «где начинается сознание, там начинается диалог».

Особое значение это имеет для понимания *творческого сознания*, которое неразрывно связано с развитием науки. По словам отечественного физиолога А.А. Ухтомского, основным механизмом научного творчества является «мысленное собеседование с учетом логических возражений». Раскрывая социальный характер научных исследований, Ухтомский отмечает, что «за системами знания стоит живой человек со своими реальными горящими и жаждой собеседника» [Ухтомский, 1973: 261–262].

Диалогический «параметр» научной деятельности заключается прежде всего в том, что его базовую основу составляет научное общение конкретных исследователей, обмен научной информацией между ними посредством языка.

Очень наглядно демонстрирует важность данного процесса следующее высказывание, которое приписывается Бернарду Шоу: «Если у вас яблоко и у меня яблоко, и мы обмениваемся ими, то остаемся при своем – у каждого по яблоку. Но если у каждого из нас по одной идее, и мы передаем их друг другу, то ситуация меняется. Каждый сразу же становится богаче, а именно – обладателем двух идей».

В этом состоит коммуникативно-диалогическое измерение науки, которая представляет собой особую форму деятельности многих людей,

сопричастных общей идее и по-своему «заряженных» ею. «Наука хочет быть общечеловеческой, а не индивидуальной. Она соткана из знаний, годных всему человечеству и сообща накопленных. Этим она отличается от искусства, которое есть творение отдельного человека» [Бриллюэн, 1996: 81].

Научная информация не может интерпретироваться как продукт усилий индивидуального ума. «Она порождается пересечением мыслей, идущих их многих источников» [Ярошевский, 1995: 120]. Однако научное общение нельзя рассматривать только как обмен научной информацией, хотя без ее «сходного осмысления» невозможен «обмен идеями».

Главную ценность общения в науке представляет творческий процесс, в котором возникает «третье яблоко», когда в поле взаимного напряжения между «пересекающимися линиями мысли» разных исследователей наступает преобразование информации, базирующееся на деятельности человеческого сознания, опосредованного словом.

Вопрос о роли языка в научном познании – это одновременно и вопрос о взаимосвязи языка и мышления. *Являясь «орудием познания действительности», мышление выполняет свои познавательные функции через язык. Категории мышления действуют в форме категорий языка, которые в свою очередь могут становиться «орудиями познания».*

«Точно определенный язык – вещь весьма не безразличная. Возьмем пример из области той же физики. Незвестный изобретатель слова ‘теплота’ ввел в заблуждение целые поколения. Теплоту стали рассматривать как вещество (просто потому, что она была названа именем существительным) и стали считать ее неуничтожаемой» (А. Пуанкаре)¹.

Это, пожалуй, особенно яркий (однако, отнюдь не единственный) пример, демонстрирующий огромную ответственность языка перед знанием.

По мнению выдающегося отечественного ученого В.И. Вернадского, «коллективное, научно охватываемое и поколениями создаваемое содержание научного знания расширяется в своих пределах с ходом времени. Образно <...> мы можем представить его как некоторое ограниченное пространство, заполненное научно констатированными и связанными <...> явлениями, научными фактами, эмпирическими обобщениями, гипотетическими построениями и моделями».

Согласно Вернадскому, границы этого «пространства» исторически постоянно расширяются. Важнейшим фактором их расширения, являет-

¹ Ср.: химический термин «флогистон» (от греч. *phlogistos* – воспламеняемый, горючий). Подробнее об этом см. [Володина, 2013: 49–50].

ся область прикладного знания, когда, «исходя из нужд и потребностей жизни, человек из окружающего его мира явлений выбирает научное изучение тех проблем или тех объектов, которые ему полезны». Пределы же «научно охваченного пространства», по Вернадскому, расширяются «точным научным описанием, перекладом <...> на научный язык всех природных явлений, нас окружающих» [Вернадский, 1989: 349–351].

Процесс познания нередко предполагает трансформацию значений слов. Ср. *трансформация* (от лат. *transformatio* – преобразование) –

1. (лингв.) «преобразование сочетания морфем, слов или классов слов, благодаря чему из одной конструкции может быть получен ряд других конструкций (напр.: преобразование *актива* в *пассив*)»;
2. (биол.) «внесение в клетку биологической информации при помощи изолированной дезоксирибонуклеиновой кислоты (ДНК), что приводит к появлению у клетки-информанта признаков, свойственных организму-источнику ДНК»;
3. (театр.) «театральный, эстрадный или цирковой номер, основанный на быстром изменении актером своего внешнего облика»;
4. (эл.) «понижение или повышение напряжения переменного электрического тока при помощи трансформатора»;
5. (мат., информатика) «преобразование, трансформация, согласование».

Выражение одного значения или понятия через другие связано с преобразованием знания и рождением новых идей, что означает познавательно-поисковую, творческую деятельность человеческого сознания, опосредованного словом.

Опосредующее действие конкретного языка, обусловленное спецификой национального отражения, играет важнейшую роль в процессе познания, являясь «великим средством преобразования субъективного в объективное, переходя от всегда ограниченного индивидуального ко всеобщему бытию» [Гумбольдт, 1984: 318].

Уникальная способность людей – с помощью языка в процессе деятельностного общения познавать и изменять окружающую действительность – позволяет рассматривать язык как творческое, созидательное начало.

Список литературы

- Бриллюэн Л. Научная неопределенность и информация. М., 1996.
 Вернадский В.И. Наука и общество // Начало и вечность жизни. М., 1989.

- Володина М.Н.* Роль М.В. Ломоносова в формировании русской научно-технической терминологии // Научные доклады филологического факультета МГУ. Вып. 7. М., 2013. С. 46–50.
- Володина М.Н.* Язык // Словарь философских терминов. М., 2004.
- Выготский Л.С.* Мышление и речь. М.; Л., 1934.
- Гегель Г.В.Ф.* Соч. Т. III. М., 1937.
- Гумбольдт В., фон.* Избранные труды по языкознанию. М., 1984.
- Даль В.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. II. М., 1979.
- Кибрик А.Е.* Язык // Лингвистический словарь. М., 1990.
- Лурия А.Р.* Предисловие редактора русского издания // Брунер Дж. Психология познания. М., 1977.
- Павиленис Р.* Проблема смысла: Язык, смысл, понимание. М., 1983.
- Серебренников Б.А.* Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М., 1988 (Предисловие).
- Смирницкий А.И.* Объективность существования языка. М., 1954.
- Ухтомский А.А.* Письма // Новый мир. 1973. №1.
- Ярошевский М.Г.* Социальные и психологические координаты научного творчества // Вопросы философии. 1995. №12.
- Luhmann N.* Soziale Systeme. Frankfurt am Main, 1985.
- Wittgenstein L.* Philosophische Untersuchungen. Bd. I. Frankfurt am Main, 1984.

Сведения об авторе: *Володина Майя Никитична*, докт. филол. наук, профессор кафедры немецкого языкознания филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: volodina@philol.msu.ru

М.Я.Блох, А.С.Костина

ТЕКСТ ОФИЦИАЛЬНОГО ДОКУМЕНТА (НА МАТЕРИАЛЕ БРИТАНСКИХ И РОССИЙСКИХ ДОКУМЕНТОВ СОЦИАЛЬНЫХ МИНИСТЕРСТВ)

В статье подвергается критическому дискурс-анализу текст документов британских и российских социальных министерств. В анализе совмещаются два плана анализа: с одной стороны, лингвостроевой, с другой – социальный. Отмечается тенденция к структурно-содержательному упрощению изучаемых английских текстов и интенсивному развитию их медийного препарирования. Прогнозируется аналогичное развитие российской документации.

Ключевые слова: документ, дискурс-анализ, диктема, маркированный список, приказ, указ, постановление, проект, программа, упрощенный вариант, социальное министерство.

Subjected to critical discourse-analysis are documents of British and Russian social ministries. Two plans of analysis are combined: on the one hand, structural linguistic; on the other hand, social. Demonstrated is the tendency to simplifying the composition and content of the studied English texts, as well as intensifying their preparation for being presented in the media. Analogous development is forecast for the Russian documentation.

Key words: document, discourse-analysis, dicte, marked list, order, decree, act, project, program, easy-read version, social ministry.

Тексты официальных документов представляют собой важнейшую сферу речевого общения. Эти тексты служат непосредственными регуляторами государственных и общественных действий, охватывающих все сферы жизни народа.

Значение термина «документ» определяется в стандарте ГОСТ Р51141-98 следующим образом: «Документированная информация (документ) – зафиксированная на материальном носителе информация с реквизитами, позволяющими ее идентифицировать». Пресуппозиционная основа этого толкования представляет документ в качестве официального текста, который формулирует либо право на что-либо, либо порядок чего-либо. Учитывая подобную пресуппозицию, мы определяем документ как текст, композиция, содержание и идентификация которого регламентированы деятельностью некоторого учреждения.

Непосредственным предметом нашего анализа являются официальные документы социальных министерств России и Великобритании,

представляющие собой тексты, «составленные, выданные или находящиеся в обороте государственных (муниципальных) органов, учреждений, организаций и предприятий и отвечающих определенным требованиям» [Словарь юридических терминов].

В качестве основного метода исследования нами был применен метод критического дискурс-анализа, выходящий за рамки чисто лингвистического изучения текста. Этот «критический» анализ требует построения теоретической модели и описания как социальных процессов и структур, которые привели к появлению текста, так и социальных процессов и структур, внутри которых личности или группы личностей как социально-исторические субъекты создают значения во взаимодействии двух факторов: с одной стороны, социального, а с другой стороны, текстового [Fairclough, 1993]. Исследователи специально отмечают, что критический дискурс-анализ направлен не просто на язык или его использование, а на характер органического вхождения языка в воплощение социальных и культурных процессов и структур.

Обратимся к описанию трех основных этапов работы с текстом (в рамках критического дискурс-анализа), указанных немецким ученым З. Эгером:

1. Структурный анализ направления дискурса (structural analysis of a discourse strand).
2. Детальный анализ фрагментов дискурса.
3. Обзорный, конспективный анализ [Analysing discourses and dispositives].

З. Эгер подчеркивает, что данная последовательность этапов может изменяться, а может быть пройдена несколько раз в рамках одного анализа.

Первый этап предполагает описание основных характеристик статей, документов и других форм воплощения конкретной темы. Под этим имеется в виду анализ способов аргументации в тексте, описание иллюстраций, внутреннего плана статьи, ее лексики и т. д. Дискурс включает различные подтемы; например, если речь идет об исследовании стволовых клеток, то в качестве подтем можно выделить легальное применение исследований, преимущества исследования, техническую сторону исследования и т. д. Далее следует обратить внимание на частоту появления подтем, фиксировать, какие из них наиболее часто оказываются в центре внимания статьи или документа, а какие оказываются на периферии. Если анализ является диахроническим, то исследуется также распределение подтем в различные исторические периоды.

Второй этап предполагает отбор текстов (фрагментов дискурса), которые можно было бы назвать типичными для данного дискурса. Исследователь должен принимать во внимание такие аспекты отбора материала, как тема статьи, ее структура, стилистические особенности текста и т. д.

На последнем этапе объединяются результаты структурного и фрагментарного анализа и дается их интерпретация. Анализ может дополняться различными количественными оценками. В частности, нами был проведен подсчет средней длины предложения в текстах государственных программ российских и британских социальных министерств, а также среднее количество диктем на страницу печатного текста.

Диктема является элементарной тематической и стилеоформленной единицей текста. Она представляет собой «микротекстовое образование со своим зачином, разработкой, исходом, вместе с соответствующими градациями интенсивности, сюжетными взлетами и падениями, информационными выделениями, логическими сбоями и выравниваниями и всем тем, что делает речь речью, – но речью элементарного объема, а потому легко обозримой и фиксируемой» [Блох, 2008: 6].

Несмотря на противоречия в классификациях различных документов, большинством специалистов выделяются такие их группы, как организационно-правовые, распорядительные, информационно-справочные, документы по личному составу, гражданско-правовые документы и документы личные. Е. Н. Роготнева выделяет две сферы общественной практики, где используются документы: административно-управленческую, в которой используются служебные документы, и научно-техническую, в которой применяется научная и техническая документация [Роготнева, 2011].

Существует около 60 видов управленческих документов. Служебные документы делятся на несколько больших групп по своему функциональному значению: личные, директивные и распорядительные, административно-организационные, информационно-справочные, деловые письма, финансовые и учетные документы.

Для документов российских Министерств здравоохранения и образования характерен следующий перечень документов, опубликованных на официальных сайтах:

- Акты правительства.
- Проекты нормативных правовых актов.
- Письма министерства.
- Приказы.

- Указы Президента.
- Общественные обсуждения.

Следует отметить, что последний тип документов отражает планы и проекты министерства, которые находятся в категории «акты правительства». Разница заключается в том, что данные документы являются открытыми для оценки и могут подлежать уточнениям и изменениям.

В актах правительства и проектах нормативных правовых актов выделяются следующие типы документов:

Акты правительства	Проекты нормативных правовых актов
Государственная программа	Проект приказа
Постановление	Проект административного регламента
Распоряжение	Проект постановления

Для Министерства образования и науки характерно большое количество проектов государственных программ, которые относятся к актам правительства и предназначены для публичного ознакомления. Проектная деятельность Министерства здравоохранения в основном включает следующие типы документов:

- Проект приказа Минздрава.
- Проект федерального закона.
- Проект постановления Правительства.

Рассмотрим подробнее строение основных типов документов. С. П. Кушнерук указывает на унификацию и стандартизацию документного текста [Кушнерук, 2007]. Соответственно, мы можем говорить о таких особенностях документных текстов, как, во-первых, унифицированность композиционной структуры текста и, во-вторых, ограничительную регламентацию языкового состава текста, например запрет на использование просторечной лексики, междометий, эмоциональных оборотов и т. д. Здесь можно сослаться на ГОСТ Р 6.30 – 2003, который определяет состав организационно-распорядительных документов, а также содержит информацию о необходимых языковых средствах, используемых в документном тексте. Значительное место в документном тексте занимают невербальные составляющие, такие, как таблицы, графики, диаграммы и разные иллюстративные материалы. Подобные материалы повышают коммуникативную эффективность документа и способствуют его формализации. Их применение активно распространено в британских социальных министерствах (Department for Education, Department of Health), где все государственные программы, входящие в категорию

«policy paper», содержат большое количество иллюстраций, иногда замещающих употребление соответствующих лексических единиц, например *equality, disabled people, care*.

Документы, относящиеся к министерской деятельности, типологически разнообразны, что диктуется различиями как в функционально-целевом предназначении документов, так и в типических ситуациях практики их применения [Кушнерук, 2007]. Остановимся на строе таких типов документов, как *приказ, постановление и государственная программа*.

Приказ и постановление по своим композиционным характеристикам схожи. Приказ представляет собой «правовой акт, издаваемый руководителем органа государственного управления (его структурного подразделения), действующим на основе единоначалия, в целях разрешения основных и оперативных задач, стоящих перед данным органом. В отдельных случаях может касаться широкого круга организаций и должностных лиц, независимо от подчиненности» [Юсипова, 2011]. В отличие от *приказа, постановление* предназначено для более широкого круга подчиненных и связано с разрешением наиболее важных и принципиальных задач, которые ставит перед собой министерство.

В российской документной практике принято вынесение в заголовок приказа распространенных предложений, как правило, осложненных одним или несколькими причастными оборотами, например: *Приказ № 420 от 29.04.2014 «О перечне и составе стоимостных групп специальностей и направлений подготовки по государственным услугам по реализации основных профессиональных программ высшего образования – программ бакалавриата, специалитета, магистратуры, подготовки научно-педагогических кадров в аспирантуре (адъюнктуре), ординатуры и ассистентуры стажировки, итоговых значениях и величине составляющих базовых нормативных затрат по государственным услугам по стоимостным группам специальностей и направлений подготовки, корректирующих коэффициентах, по формам обучения (очно-заочная, заочная), формам реализации образовательных программ (сетевая), по используемым образовательным технологиям (дистанционные образовательные технологии, электронное обучение) в отношении контингента, принимаемого на обучение на первый курс в 2015 году, на весь период обучения* [Министерство образования и науки Российской Федерации].

Данное название начинается с предлога *о*, что является отличительной чертой такого типа документов. Г.В.Токарев говорит о выделении двух частей в приказах: констатирующей и распорядительной, причем

первая может отсутствовать [Токарев, 2010]. Распорядительная часть обычно состоит из нескольких пунктов, каждый из которых начинается инфинитивом в значении повелительного наклонения: *назначить, признать, утвердить* и т. д.

Отличительной композиционно-графической особенностью текста приказа является его строгое деление на абзацы, представленные одной диктемой. При этом по закону диктемной тематизации, если тема (микротема) ограничена одним предложением в случае его особой значимости, такое предложение-диктема тоже выделяется в отдельный абзац.

Приказы и постановления Министерства Здравоохранения отличаются гораздо большей терминированностью, чем соответствующие документы других рассматриваемых министерств, поскольку они ориентированы на более узкую профессиональную аудиторию. Данные документы подчас пестрят такими терминологическими единицами, как «донорская кровь», «биомедицинский клеточный продукт», «доклиническое исследование» и т. д.

Государственные программы Министерства Образования оформлены в менее жестких рамках официально-делового стиля и допускают применение некоторых специальных средств выразительности, прежде всего метафор. Например: движение личности «поверх барьеров». В этих документах допустимо также использование цитат известных личностей: *«Личностью надо выделяться» - эти слова Ф.М.Достоевского могут стать эпитафией, рельефно передающим смысл миссии дополнительного образования в развитии человека* [Концепция развития дополнительного образования детей].

Обращают на себя внимание стандартные номинации в оглавлениях указанных программ. Названиям глав таких текстов свойственно употребление слов положительных характеристик деятельности: *расширение, модернизация, увеличение* и т. д. В оглавлениях аналогичных документов британских социальных министерств фигурируют слова точно такой же семантики: *increase, improvement, expansion* и т. д.

По отношению к государственным программам Министерство здравоохранения придерживается той же текстовой политики, что и в постановлениях. Это обилие терминов, отсутствие эмоционально окрашенной лексики и сложные синтаксические конструкции, разбиваемые на маркированные списки.

Характерной чертой, присущей документам обоих российских министерств, является довольно ограниченное количество невербальных ком-

понентов, а именно иллюстративных материалов. Самым часто встречающимся типом подобных компонентов являются таблицы, которые располагаются в приложении к документам, или находятся в начале документа для описания его целей и задач. Количественный анализ выявил, что в текстах государственных программ в обоих министерствах средняя длина предложения составляет 30 слов при 4–5 диктемах на страницу печатного текста, что в принципе может затруднять восприятие передаваемой информации.

Однако британские социальные министерства, в отличие от российских, не скупаются на различные иллюстрации, графики и диаграммы, следуя пословице «A picture is worth a thousand words» («Одно изображение стоит тысячи слов»). Это особенно характерно для упрощенных версий документов (easy-read version), для которых типично:

- уменьшение количества сложных синтаксических конструкций, включая придаточные и сложноподчиненные предложения;
- выбор самых нейтральных лексических единиц из ряда синонимов;
- использование иллюстрации вместо дефиниции слова.

Можно предположить, что более демократичный стиль текстов государственных программ в Великобритании обусловлен большей открытостью со стороны правительства. Вся работа правительства, включая обсуждение законопроектов, является открытой и доступной для населения, начиная с 1960 г., что было подкреплено принятием акта о свободе информации (Freedom of Information Act) [Flinders et al., 2011].

В Великобритании также несколько раньше стали уделять внимание министерским интернет-ресурсам, а именно публикации всех стратегий и политических кампаний на официальных сайтах министерств. Во многом это было сделано, чтобы уйти от так называемой традиционной модели, где все политические нововведения были открыты исключительно для профессиональной аудитории министерских работников (elite-talking-to-the-elite model) [Flinders et al., 2011]. Не менее показателен тот факт, что на официальном сайте Британского парламента (www.parliament.uk) представлено описание всех основных типов официальных документов с рекомендательными пояснениями. Многие проекты новых законов включены в традиционную речь Королевы перед открытием каждой сессии в парламенте. Тем не менее не исключена возможность поступления предложений о новом законе и от члена парламента (Member of Parliament, MP) или лорда. Прежде чем законопроекты, известные как «bills», пред-

ставляются на рассмотрение парламенту, они проходят стадию консультации или обсуждения, включающую заинтересованные стороны (официальные структуры, волонтерские организации и влиятельные группы, оказывающие давление на политику, – *pressure groups*).

Предложения об изменениях в законодательстве могут содержаться в правительственных информационных документах (*White Papers*), которым могут предшествовать консультационные документы (*Green Papers*). Последние представляют собой предложения правительства по различным вопросам, которые только обретают свою форму и открыты для комментариев населения. Как правило, не существует требования обязательно представлять данные типы документов для обсуждения в парламенте, прежде чем будет представлен законопроект (*bill*).

Законопроекты подразделяются на **три категории: общественный законопроект** (*public bill*), **частный законопроект** (*private bill*), который является предложением или заявлением физического или юридического лица, касающимся защиты прав в конкретном случае, и **смешанный законопроект** (*hybrid bill*), который во многом схож с общественным, с той разницей, что он влияет на интересы частного лица или организации. В работе рассматриваются тексты законопроектов, которые имеют несколько степеней готовности: *strategy / action plan*, *draft legislation (bill)*, а также *policy papers* – отдельная группа документов, содержащих основные планы и программу действия соответствующего министерства.

Определение целевой аудитории каждого конкретного официального документа в Великобритании представляет собой довольно сложную задачу. Во многих случаях к документу прилагается аннотация, определяющая, для кого он предназначен, например: «местные органы управления» (*local authorities*), «малый бизнес» (*small businesses*), «лица, осуществляющие уход на дому» (*carers*) и т. д.

Однако существуют также документы, где подобное описание отсутствует. В данном случае адресат может полагаться непосредственно на внутреннее содержание документа и его лексические и синтаксические особенности. Например, наличие в названии документа риторического вопроса (*What's changing?*), отсутствие четкого адресата и обращение к читателю через личное местоимение *you* может указывать на менее формальный стилистический характер документа и, следовательно, его ориентацию на непрофессиональную аудиторию.

Не вызывает сомнения тот факт, что акты парламента (*acts of Parliament*) и предшествующие им предварительные законопроекты (*bills*) яв-

ляются наиболее формальными типами документов, предназначенными для министерских работников и специалистов соответствующих областей, т. е. для профессиональной аудитории.

Однако кроме вышеназванных разновидностей существуют другие разнообразные типы официальных документов, которые можно классифицировать на разных основаниях.

1) Согласно **статусу** документа выделяют:

- (a) *Command papers* – документы, содержащие различные инициативы правительства, которые представляют интерес для парламента. Свое название данные документы получили благодаря официальной формуле «Presented to Parliament by Command of His / Her Majesty», указываемой на титульном листе. В настоящее время только сам министр отдает распоряжение о подготовке подобного документа.
- (b) *Act papers* – документы, которые должны быть представлены парламенту на основании закона (*Act of Parliament*).

2) Согласно **типу** документа выделяют:

- a) *Consultations* – документы, которые могут быть открытыми или закрытыми и содержат отчеты министерств по конкретным программам вместе с вопросами для дальнейшего обсуждения и обратной связи с различными организациями.
- b) *Corporate documents* – документы, включающие общие и финансовые отчеты министерств.
- c) *Policy papers* – документы, представляющие описание основных министерских кампаний и руководства (*guidance*) по различным социальным вопросам.
- d) *Research and statistics* – документы, отражающие результаты исследований, опросов населения и разные статистические показатели, на основе которых разрабатываются министерские кампании.

Д. Кристал отмечает, что официальные и правовые документы в Великобритании представляют собой «solid block of script» [Crystal, 1979: 197]. В ранних текстах британской документации часто отсутствовали в соответствующих позициях пробелы и пунктуационные знаки. Предполагается, что таким образом учреждения и организации пытались избежать мошенничества и возможности вписать в документ ложные сведения; не последнюю роль в указанных опущениях играла и экономия места. Все эти традиции позже перенеслись и в печатный формат, что никаким образом не облегчало задачу людей, пытавшихся проникнуть в истинный

смысл текста сквозь лабиринт сложных клишированных конструкций. Приблизительно до 1870 г. акты Британского парламента, которые мы относим к официальным документам, полностью соответствовали данному описанию: в структуре документа выделялось несколько абзацев, состоявших из одного распространенного предложения (90–110 слов), части которого соединялись сочинительным союзом *and*. Переломный момент в структуре документов произошел ближе к 1875 г., когда начинает использоваться привычное в настоящее время членение предложений и создаются многоуровневые маркированные списки соответствующих номинаций, что приводит к сокращению средней длины предложения.

Теперь рассмотрим некоторые показательные примеры современных документов британских социальных министерств. За недостатком места ограничиваемся предельным минимумом таковых.

Министерство образования Великобритании (Department for Education) в мае 2012 г. опубликовало текст новой кампании «*Support and aspiration: A new approach to special educational needs and disability*», направленной на улучшение жизненных условий и образования у детей с ограниченными возможностями. При сравнении оригинальной и упрощенной версии текста можно отметить следующие стилистические и синтаксические различия между ними. В оглавлении краткие и четкие заголовки трансформируются в простые и осложненные предложения в так называемой «easy-read version» (например: *Early identification and assessment – Plans to get help as early as possible; Preparing for adulthood – Plans to help when young people become adults*). Это тот случай, когда информация в упрощенной версии получается более распространенной и подробной, чем в оригинальном тексте, и, соответственно, не происходит компрессии, характерной для более неформального информационно-го стиля.

Другой синтаксической особенностью рассматриваемых материалов является членение подзаголовков в текстах государственных программ. Так, в программе Министерства образования Великобритании «More Affordable Childcare» один из подзаголовков начинается следующим образом: «There is significant government investment, and some progress...» Далее следует маркированный список из 8 пунктов, который ведет нас к следующему подзаголовку: «...but important challenges remain». Этот разрыв предложения можно отнести к стилистическим приемам, которые привлекают внимание читателя созданием своеобразной рамочной синтаксической конструкции.

Аналогичные изменения происходят и в текстах других министерств, как, например, в документе «*Caring for our future: reforming care and support*», разработанном в Министерстве здравоохранения Великобритании (Department of Health) в июле 2012 г. В центре внимания находится защита интересов пожилого населения, его стремление к независимому образу жизни, а также оказание максимальной поддержки со стороны властей. Сравним следующие примеры из текста:

1) *Care and support **enables** people to do the everyday things that most of us take for granted: things like getting out of bed, dressed and into work; cooking meals; **seeing friends**; caring for our families; and being part of our communities. It might include emotional support **at a time of difficulty or stress**, or helping people who are caring for a family member or friend.*

2) *Care and support **helps** people who cannot manage by themselves with everyday tasks. For example, people may need help to:*

- Live in their own home
- Get washed and dressed
- Go out and about
- Meet friends

People may also need care and support when they are upset, or feel they cannot cope.

Первое, что можно заметить, – в упрощенной версии (2) каждый пункт сопровождается иллюстрацией, первоначальный вариант текста разделен на несколько отдельных предложений с использованием маркированного списка для лучшего понимания содержания. Далее, можно выделить лексические пары: *to enable – to help; to see friends – to meet friends; at a time of difficulty or stress – when smb. is upset, or feel they cannot cope*, которые создают определенное упрощение и пояснение выражаемых значений в рамках формирования «easy-read version».

Количественный анализ показал, что средняя длина предложения текстов программ британских социальных министерств составляет 20 слов, а на страницу печатного текста приходится в среднем до 8–10 диктем. Ни один текст, который можно отнести к категории «policy paper», не обходится без многочисленных маркированных списков и подпунктов.

Обзор имеющегося в нашем распоряжении фактического материала позволяет заключить, что, тексты документов британских социальных министерств обнаруживают композиционную тенденцию к упрощению на диктемном уровне.

Итак, в результате сравнения текстов российских и британских официальных документов социальных министерств были выявлены следующие различия между ними:

Во-первых, русские тексты документов некоторых социальных министерств (Министерство здравоохранения, Министерство образования и науки) отличаются большей формальностью, что отражается в объемных заголовках, обилии терминов, отсутствии эмоционально окрашенной лексики и употреблении сложных синтаксических конструкций, иногда разбиваемых на маркированные списки.

Во-вторых, для русских текстов нехарактерно активное использование невербальных компонентов (графики, иллюстрации и т. д.), в отличие от текстов британских документов.

В-третьих, русские тексты документов превосходят английские в полтора-два раза по средней длине предложений и количеству диктем на печатную страницу текста. Британские социальные министерства в целом отличаются большим разнообразием документов, предоставляемых для публичного ознакомления на официальном сайте. Учитывая растущую популярность медийных ресурсов в России, можно прогнозировать появление документных текстов, больше ориентированных на население, содержащих общедоступную информацию с расширенной визуальной поддержкой.

Список литературы

Блох М.Я. Проблема регуляции речевого общения // Сб. материалов научной сессии по итогам выполнения научно-исследовательской работы на факультете иностранных языков Московского педагогического государственного университета. М., 2008.

Концепция развития дополнительного образования детей: [Электронный ресурс]. URL: http://dopedu.ru/attachments/article/454/Proekt_Kontseptsii_dopolnitelnogo_obrazovaniya_detey.pdf (дата обращения 28.03.2015).

Кушнерук С.П. Документная лингвистика. Волгоград, 2007.

Министерство образования и науки Российской Федерации: [Электронный ресурс]. URL: <http://xn--80abucjiibhv9a.xn--plai/%D0%B4%D0%BE%D0%BA%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%82%D1%8B/4288> (дата обращения 30.03.2015).

Роготнева Е.Н. Документная лингвистика. Томск, 2011.

Словарь юридических терминов: [Электронный ресурс]. URL: <http://dic.academic.ru/contents.nsf/lower/> (дата обращения 30.03.2015)

Токарев Г.В. Документная лингвистика. Тула, 2010.

Юсипова Е.Г. Журнал «Секретарь-референт» №9 2011 г. // Делопроизводство. Распорядительные документы: [Электронный ресурс]. URL: http://www.profiz.ru/sr/9_2011/rasporiaditelnye_doki/ (дата обращения 30.03.2015г.)

Analysing discourses and dispositives: [Электронный ресурс]. URL: <http://www.diss-duisburg.de/2014/06/analysing-discourses-and-dispositives/> (дата обращения 03.08.2014)

Crystal D. Investigating English Style. Longman, 1979.

Fairclough N. Critical Discourse Analysis and the Marketisation of Public Discourse: The Universities. Discourse & Society 4(2). 1993. P. 133–168.

Flinders M., Gamble A., Hay C., Kenny M. The Oxford Handbook of British Politics. 2011.

Caring for our future: [Электронный ресурс]. URL: https://www.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/136422/White-Paper-Caring-for-our-future-reforming-care-and-support-PDF-1580K.pdf (дата обращения 10.08.2015).

Support and aspiration: A new approach to special educational needs and disability: [Электронный ресурс]. URL: <http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20130401151715/https://www.education.gov.uk/publications/eorderingdownload/green-paper-sen.pdf> (дата обращения: 15.04.2015).

Сведения об авторах:

Блох Марк Яковлевич, докт. филол. наук, профессор, зав. кафедрой грамматики английского языка Института филологии и иностранных языков МПГУ. E-mail: blmy2@mail.ru

Костина Анна Станиславна, преподаватель кафедры английского языка для социальных дисциплин Департамента иностранных языков НИУ ВШЭ. E-mail: kostinaas@gmail.com.

М.Ю.Сидорова, Чень Лей

«ДОСТОПРИМЕЧАТЕЛЬНОСТЬ» КАК СУБЪЕКТИВНЫЙ КОНСТРУКТ В ТЕКСТЕ ПУТЕВОДИТЕЛЯ ПО КИТАЮ ДЛЯ РУССКИХ ТУРИСТОВ: СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ И ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА

Объектом исследования являются языковые средства конструирования достопримечательностей в путеводителях по Китаю для русских туристов. Достопримечательность в парадигме современной теории и практики туризма рассматривается как субъективный конструкт, некоторый образ, имеющий одновременно и личностную, и массовую позитивную значимость. В статье проанализированы как общие, так и национально-специфичные черты китайских достопримечательностей, на акцентирование которых направлены селекция и комбинация языковых средств в языке путеводителей. Особое внимание уделено темпоральному и символическому аспекту, отражению особенностей китайского восприятия пространства и отношения к числам.

Ключевые слова: русский язык, путеводитель, Китай, конструирование достопримечательностей, символика, туристический дискурс.

The article is concentrated on the language tools used to construct the images of attractions in guidebooks on China for Russian tourists. In the paradigm of modern theory and practice of tourism, attractions are seen as a subjective construct, a certain image that has both personal and positive mass significance. The article analyzes general, as well as specific national features of Chinese attractions, the emphasis of which is directed to the selection and combination of language tools in guidebooks. Special attention is paid to the temporal and symbolic aspects and to the reflection Chinese understanding of space and numbers in its national particularity.

Key words: Russian language, guide, China, construction of attractions, symbols, tourist discourse.

Развитие политических, экономических и культурных связей между Россией и Китаем находит отражение в активизации туристических обменов между двумя странами. Основными письменными текстами, которыми пользуются индивидуальные туристы из РФ при подготовке своего путешествия в Китай и по прибытии в страну, являются русскоязычные путеводители по Китаю, написанные как носителями русского языка, так и китайцами, причем не только профессионалами туризма, но и энтузиастами. Эти путеводители имеют две основные формы бытования – печат-

ную и электронную – и в плане содержания и языковой формы обладают как чертами, характерными для жанра путеводителя в целом, так и особенностями, связанными с культурно-исторической спецификой Китая и восприятием китайских реалий носителями русского языка и культуры. Они представляют интересный объект не только с точки зрения лингвистического анализа, но и с междисциплинарной, поскольку в них ярко проявляются тактики создания образов достопримечательностей, повышающие туристическую мотивацию и способствующие реализации главной стратегии туристического дискурса – стратегии позитива [Гончарова, 2008].

В современной теории и практике туризма сформировался антропоцентрический подход к традиционному понятию «достопримечательность» и новому – «дестинация». Обсуждаются такие процессы, связанные и с перцептивным, и с ментальным миром людей, как «конструирование туристических достопримечательностей» [Gunn, 1988; Leiper, 1990; Löytynoja, 2008; Отнюкова, 2005], «формирование образа туристической дестинации» (tourist destination image formation) [Pike, 2000; Blažević, Stojić, 2006; Frias et al., 2012]. И «достопримечательность», и «дестинация» рассматриваются в их обусловленности точкой зрения и намерениями человека, которыми можно управлять, в том числе через словесные и мультимедийные тексты. Однако в лингвистических работах, посвященных туристическим текстам, такой угол зрения (его можно назвать онтологическим или денотативным, поскольку ставится задача изучения способов вербализации определенного денотата) обычно не используется, находясь в тени жанрового и дискурсивного подходов.

В данной статье языковые средства конструирования достопримечательностей в путеводителях по Китаю для российских туристов выявляются и анализируются на основе коммуникативно-грамматической концепции, включающей четырехступенчатую схему анализа текста (от конкретных языковых средств к стратегии автора), а также учет взаимодействия субъекта и объекта, адресата и адресанта, использование пяти эффективных принципов исследования языкового материала – интегральности, антропоцентричности, текстоцентричности, коммуникативности, функциональности [Золотова, Онипенко, Сидорова, 1998].

Коммуникативно-грамматический подход неизбежно дает результаты, важные для понимания не только языка и коммуникации, но и мышления – способов, которыми человек членит действительность на фрагменты, номинирует их и придает им значимость. «Достопримечательность» является весьма интересным с когнитивной точки зрения объектом, по-

сколько представляет собой, что достаточно очевидно, субъективный конструкт (субъективный – в смысле не индивидуальной, а коллективной субъективности). Для того чтобы объект X стал достопримечательностью, недостаточно мнения конкретного индивида, X должен быть признан определенным сообществом как достопримечательность и в таком виде «предлагаться» всем членам этого сообщества и «чужакам». За XX в. человечество выработало и формальные способы фиксации статуса достопримечательности:

(1) *Поездка в Пекин — это прекрасная возможность прикоснуться к легендарному. Здесь каждый третий объект занесен в список ЮНЕСКО, обладает своей историей и хранит мифы* (<http://vladivostok3000.ru>). Пример демонстрирует апелляцию сразу к двум триггерам туристической мотивации, лежащим в принципиально разных плоскостях: легендарность (мифологичность) и включение в список ЮНЕСКО.

Достопримечательности, таким образом, определяются не единичным сознанием, а массовым. Однако решение об их посещении принимает индивидуальный субъект. В [Филатова, 2012: 65] это соотношение рассматривается в связи с взаимодействием книжности с разговорностью в стилистике путеводителя: «В результате такого наложения автор добивается уникального кумулятивного эффекта – воздействие на читателя удваивается, потому что тот получает, с одной стороны, общекультурную мотивировку своего интереса к описываемому месту (она формируется средствами книжного регистра), а с другой – личностно ориентированное обоснование своего любопытства (в этом случае практикуется переход на неформальное общение)». Нас же будет интересовать, как реализуется взаимодействие «общекультурной» и личностной субъективности при отборе достопримечательностей и их признаков, получающих воплощение в тексте путеводителя. Принципы этого отбора можно выявить и проанализировать через их языковое воплощение. Частично они лежат в области наблюдения и, соответственно, будут передаваться в текстах репродуктивного регистра, частично – в области знания и будут передаваться в текстах информативного регистра.

Обусловленность точкой зрения предполагает динамику во времени. Субъективность и историческая изменчивость состава национальных достопримечательностей отражается в текстах путеводителей конструкциями с фазисными глаголами:

(2) *Колодец был случайно обнаружен при проведении работ в 1984 году и теперь **стал** одной из достопримечательностей* (<http://beijing.roadplanner.ru>);

(3) *Ущелье Дракона представляет собой огромный карстовый каньон, который **стал** знаменитой достопримечательностью Китая*¹ (<http://vladivostok3000.ru>).

Другой темпоральный аспект достопримечательности как субъективного конструкта состоит в том, что весьма часто с достопримечательностью связана какая-то история, реальная, вымышленная или балансирующая на грани реальности и вымысла. В туристических текстах о достопримечательностях ценность имеют все виды историй, независимо от их истинностного статуса. В результате в путеводителях в описания достопримечательностей могут входить: а) сюжетное повествование с определенными персонажами, более или менее пространное, построенное во многом по принципам художественного сюжетного текста; б) разнообразные модусные рамки, в том числе включающие показатели недоверности и / или разграничения субъекта речи (автора путеводителя) и определенного или неопределенного субъекта мнения:

(4) *Парк Бэйхай был построен **в согласии с древней китайской легендой** о 3 плавающих островах, которые, **как гласит легенда**, находились в море Бохай (Бохайский залив в северо-западной части Желтого моря). На них, **мол**, жили боги, и на одном из них по названию Пэнлай росла трава, дающая бессмертие. В 3 веке до н.э. император Цинь Шихунади, одержимый идеей бессмертия, отправил 500 юношей и 500 девушек на кораблях на поиски острова Пэнлай. Но они не смогли найти его. Император Уди из династии Хань тоже мечтал о бессмертии. Он приказал вырыть озеро позади своего дворца с тремя искусственными холмами, представляющими остров Пэнлай и другие два острова. Эти три легендарных холма были также построены в восточной столице Лоян во времена династии Суй. И при династии Тан в столице Чанъань (прежнее название Сианя)* (<http://kitayskiy-akcent.ru>).

(5) *На севере от зала посетители могут увидеть Колодец, Продлевающий Жизнь. **Говорят**, что вдовствующая императрица Цыси отошла после солнечного удара, когда выпила воду из него, а затем дала ему имя* (<http://beijing.roadplanner.ru>).

Вот типичное описание достопримечательности, включающее нарративный фрагмент (предикаты совершенного вида, образующие историю, выделены):

(6) *Во дворе зала установлен огромный камень – самое большое ка-*

¹ Здесь и далее примеры приводятся с сохранением всех языковых особенностей источника.

менное украшение какое можно найти во всех китайских садах. Интересна история происхождения этого камня. Он **был найден** в горах Фаниань около Пекина одним из чиновников династии Мин – Ми Ваньчжунем (Mi Wanzhong), который **захотел перенести** его в свой Сад Пионов (место сегодняшнего Пекинского Университета). Но он **смог про-делать** только половину пути поскольку **потратил** на это все свои деньги и, **разорившись, оставил свою затею, бросив** этот камень на обочине дороги около Лянсяна (Liangxiang) в 30 километрах к юго-западу от Пекина.

Однажды император Цяньлун **возвращался** из тура на юг реки Янцзы и **увидел** этот камень. **Узнав** его историю, он **приказал** перевезти камень в Пекин в Летний Дворец. Император **дал ему имя** Камень Голубого Ириса (青芝岫 – Цинчжи Сю – Qingzhi Xiu – Blue Iris Stone), хотя часто его называют Камень Разоритель (Stone of Wastrel), помятуя о несчастной истории Ми Ваньчжуна (<http://beijing.roadplanner.ru>).

Описание начинается одной предикацией репродуктивного регистра, в которой локализуется объект (камень) и отмечается его главный признак – огромный. Больше смотреть, собственно, не на что, и описание переходит сначала в информативно-описательный регистр (сообщение об уникальной величине камня с использованием специально выбранного для помещения камня «на высшую строчку рейтинга» множества сопоставляемых объектов – каменные украшения в китайских садах), затем в информативно-повествовательный – история камня и его имени. Эта история сюжетно раскрывает главный признак камня – его огромную величину. Сообщается также о двух конкурирующих именах камня, имеющих разных субъектов-именователей (император и неопределенно-личный субъект) и разную основу номинации – внешний вид камня или его историю. Почему такое описание достопримечательности представляется автору соответствующим коммуникативной задаче и действительно с интересом воспринимается адресатами? Здесь есть главные необходимые компоненты для создания туристической мотивации: уникальность объекта, история, символичность и национальный колорит (экзотичность).

Помимо модусных рамок знания и мнения разной степени верифицируемости [примеры (4), (5)], описания достопримечательностей включают модусную рамку воображения:

(7) *Пройдя через врата Тяньаньмэнь и еще через одни, вы окажетесь перед входом в Запретный город или Гугун (Gugong). За 60 юаней вы войдете в этот огромный музей под открытым небом. При известной до-*

ле фантазии вы испытаете чувства чужеземных послов, подавляемых огромными пространствами Императорского дворца (<http://www.asiadata.ru>). Модусная рамка воображения в отличие от модусной рамки знания или мнения может вводить текст в репродуктивном регистре.

Третий субъективно-темпоральный аспект создания образа достопримечательности в тексте путеводителя – указание на время (года или суток), когда ее лучше осматривать:

(8) *На следующий день после посещения парка Beihai стоит отправиться в Летний Дворец, и чем раньше вы туда отправитесь, тем лучше. Доехать можно на метро — позавтракать успеете на улице, пока будете идти до парка. После 10 часов сюда приезжают толпы туристов и оценить волшебство места не удастся — а Летний дворец, на мой взгляд, самый красивый объект Пекина. Ранним утром здесь танцуют и гуляют пожилые китайские пары, летают утки, солнце поднимается над озером и начинает окрашивать мосты и строения в теплые цвета* (<http://vladivostok3000.ru>). Приведенный фрагмент демонстрирует два основных параметра, по которым оценивается удачное для посещения время: природный и антропогенный.

Наконец, четвертый субъективно-темпоральный аспект, проявляющийся в описаниях достопримечательностей, которые занимают значительное пространство и обзор которых требует времени, – порядок осмотра; см. пример (14). Автор может предлагать единственный, наилучший маршрут (последовательность, в которой адресату путеводителя предлагается исследовать достопримечательность) или альтернативные.

Следует подчеркнуть, что предметом нашего изучения являются путеводители по Китаю для русских как пример описания достопримечательностей одной страны, одной культуры для носителей другой страны, другой культуры. Они будут отличаться от путеводителей, скажем, по России для русских или по Китаю для китайцев, где описание достопримечательностей производится создателем текста для адресата, локализованного с ним в одной национально-культурной общности.

Признаки, конституирующие «достопримечательность», можно по субъектному критерию разделить на два типа.

а) Достаточно независимые от страны, языка, культуры – общечеловеческие (связанные с общим интересом людей к «самому большому / маленькому», «самому новому / старому», «очень дорогому, ценному», «уникальному» или «типичному для чужой культуры, обязательному к посещению, просмотру, употреблению в чужой стране и т. п.»):

(9) *После обеда и небольшого отдыха отправляйтесь в Храм Неба. Это самый большой культурный храм в мире и, что примечательно, единственный в столице круглой формы* (<http://totugo.ru>) – множество, на котором демонстрируется превосходство и уникальность объекта, выбирается именно таким образом, чтобы объект был «самым» и уникальным;

(10) *Отдельный день необходимо посвятить для экскурсии на Великую Китайскую стену. Это не только символ китайской нации, но и одно из крупнейших в мире оборонительных сооружений. Примечательно, что стена – это единственное в мире рукотворное сооружение, которое превосходно видно из космоса невооруженным глазом* (<http://totugo.ru>).

В этом примере помимо использования конструкции «один из + прилагательное в превосходной степени» мы обнаруживаем еще целый ряд средств, формирующих образ Великой Китайской стены как уникальной и обязательной к посещению достопримечательности: модальное слово *необходимо*; конструкция *не только..., но и...*; апелляция к роли Китайской стены как символа нации; оценочные слова *примечательно, превосходно*, создающие вокруг объекта позитивный ореол, указание на единственность, включающее выход на мировой и даже космический уровень. Такое нагнетание языковых средств создания образа достопримечательности весьма характерно для путеводителей.

б) Культурно / национально обусловленные признаки. О них, применительно к Китаю, мы подробнее скажем ниже.

Первый тип признаков в субъектном плане больше ориентирован на адресата, вторые могут – в случае несовпадения ожиданий, оценок, ассоциаций, стереотипов, поля знания отправителя (носителя той культуры, которой достопримечательность принадлежит) и адресата текста (носителя иной культуры) – отражать позицию отправителя, иногда вызывая вопрос или даже неприятие у адресата.

По объектному критерию выделяются признаки:

а) превращающие в достопримечательности объекты любого рода, независимо от их денотативного статуса (под денотативным статусом понимаются разграничения типа «живое / неживое» или «артефакт / натурфакт») – «очень много / мало», «самый большой / маленький», «самый новый / старый», «очень дорогой, ценный», «уникальный», «типичный для чужой культуры, обязательный к посещению, просмотру, употреблению в чужой стране»;

б) повышающие статус достопримечательностей конкретного типа; ср., например, признак «как живой» для изображений животных и чело- века:

(11) *Шесть пар львов в Запретном Городе были сделаны во время династий Мин и Цин. Они сидят на бронзовых платформах и **выглядят как живые**. Пасти открыты, словно они **рычат*** (<http://beijing.roadplanner.ru>). Если живой лев выглядит «как живой» и рычит, это не превращает его в достопримечательность.

От этих общих признаков перейдем к национальной специфике использования различных признаков для конструирования достопримечательностей в путеводителях по Китаю.

а) Признак «самый маленький / очень мало» не будет работать на образ достопримечательности в Китае. Там всего много и все самое большое:

(12) *Через выход «D» этой станции вы попадете на улицу Дунчжизмэнь ней Дацзе (Dongzhimen nei Dajie). Это уникальная улица Пекина, на которой расположено **очень много ресторанов** – на протяжении около километра по обеим сторонам улицы (где еще количество заведений общепита измеряется в километрах!)* (<http://www.asiadata.ru>).

А вот для достопримечательностей «маленькой Европы» это признак вполне рабочий: города и страны хвалятся, например, своими «самыми маленькими домами» (см. <http://ru.esosedi.org> – о самом маленьком доме в Зальцбурге; <http://www.travellers.ru> – о самом маленьком доме в Вернигероде, Германия; <http://www.epower.amadeus.com:7000> – о самом маленьком доме в Великобритании и т. п.).

Специфика китайского представления о величине и расстояниях обнаруживается в использовании «неожиданных» количественных модификаторов:

(13) *Благодаря стремительному экономическому развитию, начавшемуся в 1996 г., сегодня в Шаньдун лучшая в Китае транспортная система, путешествие от столичного города Цзинань до любой точки провинции занимает **не более 5 ч.*** (<http://www.chinavisit.ru>). По масштабам китайской провинции 5 часов – мало, что и акцентирует автор, используя модификатор **не более**.

б) Прилагательное *древний* по отношению к Китаю и его достопримечательностям имеет иную темпоральную отнесенность, чем по отношению к России и ее достопримечательностям. Ср. *Древний Китай* (начиная с 4500 г. до н.э.) и *Древняя Русь* (по разным трактовкам с VIII–X вв. н.э.).

в) В путеводителях по Китаю используются два способа передачи названий локусов и артефактов – транскрипция (кириллицей или латиницей) и калькирование. Каждый из них по-своему повышает туристическую мотивацию адресатов. Транскрипции создают экзотичность, кальки – интригуют и апеллируют к сюжету, который стоит за достопримечательностью, ее символическому значению, предназначению или подчеркивают ее важнейший внешний признак (материал, местонахождение и под.). См. примеры (6), (7), (14) и (26).

(14) *Виртуальная экскурсия начнется от Восточных Дворцовых Ворот. Маршрут пройдет через район Двора и прилегающие объекты, а затем по Длинному Коридору к подножью южного склона Холма Долголетия. После мы поднимемся на холм и спустимся по его северному склону к Торговой Улице Сучжоу. Далее перейдем на запад холма к Мраморной Ладье, а затем на пароме переедем на Остров Южного Озера. С острова путь пройдет по Семнадцатиарочному Мосту на восточный берег озера Куньмин, а далее по Западной Дамбе к Картинам Земледелия и Ткачества* (<http://beijing.roadplanner.ru>).

Собственные имена в Китае могут иметь не только привычные русским природные и рукотворные объекты, но и пейзажи:

(15) *Зато, если небо будет ясное, то пейзажи изумительные. И у каждого свое, не менее изумительное название. Иногда кажется, что если просто перечислить все названия, то выйдет настоящее стихотворение: Солнечные облака над парком Луофен, Чистые облака под двойным мостом, Утренний дождь на террасе Хончун, осенний над монастырем Белых вод, пруд Слонов в лунном свете и т. д.* (http://lib.rin.ru/book/kitaj-putevoditel_vadim-narodickij/text/).

г) Известной особенностью китайцев является способность ориентироваться по сторонам света, даже когда они находятся в закрытом помещении: «When in China, for example, one wishes to have a table moved into a different part of one's room, one does not tell the servant to shift it to his right or left, but to 'move it a little east', or west, or whatever the direction may be, even if it is a matter of only two or three inches» [Bodde, 1939: 201]. Этой особенности соответствует частотность упоминаний сторон света в китайских путеводителях, в том числе в названиях индивидуальных объектов; см. примеры (5), (14), (16), (21), (26).

(16) *Парк состоит из Круглого Города (tuánchéng – Circular City), Острова Нефритового Цветка (qióngghuādǎo – Jade), восточного берега и северо-западного берега. Остров Нефритового Цветка соединен с бе-*

регом двумя каменными мостами – **на юге и на востоке**. Также паромом можно доплыть до **северо-западной части парка**. В трех местах по берегу озера можно нанять лодку и просто поплавать (показаны на карте маленькими голубыми лодочками). В парк Бэйхай ведут 5 входов, и вы можете войти в парк любым из них. Традиционно экскурсии по парку начинаются с **главного южного входа** (<http://kitayskiy-akcent.ru>).

Некоторые путеводители предупреждают иностранцев об этом специально: «Есть названия, связанные с количественными параметрами, обычно выражаемыми цифрами: *Мост в полиага, Колодец с четырьмя глазами, Храм тысячи будд* и т. д. Есть названия, в которых упоминаются цвета: *Мост из белого камня, Заводь черного дракона, Переулок желтой собаки*. Но больше всего, конечно же, таких, в которых встречаются названия частей света: *Новый северный мост, Восточные прямые ворота, Южная глубокая канава, Северо-западный сад*. Потому что в Пекине принято ориентироваться по сторонам света. Вас может удивить манера жителей столицы объяснять, как добраться до нужного места, когда они посоветуют сначала, допустим, идти на север, а затем повернуть на восток. Но еще больше будет изумлен иностранец, если ему назначат встречу у западной стены гостиницы» [Пекин, 2008].

д) Национально-специфична и периодизация времени: культурные достопримечательности обычно датируются в путеводителях не годами, а указанием на эпоху той или иной династии – см. конец примера (4) и примеры (6), (11), (18), (22), (23). Это, хотя и создает исторический колорит, не позволяет ориентироваться в хронологии адресатам, не знакомым с последовательностью китайских династий.

ж) Иероглифическая письменность сама по себе может считаться достопримечательностью Китая. Посещая исторические места Поднебесной, туристы тут и там будут встречаться с красиво выполненными, привлекающими взгляд, непонятными, но будоражащими любопытство надписями, которые выполняют не только утилитарную, но декоративную, символическую и / или мемориальную функции. Не случайно путеводители по Китаю стимулируют и удовлетворяют интерес адресата к надписям и тому, кто их сделал; см. примеры (17), (18), (19), (26).

(17) *На задней стене зала – два иероглифа (У Вей), означающие «Невмешательство» – основа даосского учения невмешательства в естественный ход событий* (http://lib.rin.ru/book/kitaj-putevoditel_vadim-narodickij/text/).

(18) *В передней части зала находится огромное железное кадило династии Мин и два сосуда династии Сун. Тут же находится плита, на которой выгравированы стихи Цяньлуна, великого императора династии Цин (1644–1911). В центре зала стоит статуя Бога горы Тайшань, высота которой около четырех метров. Над святыней висит доска с четырьмя иероглифами, написанными в свое время цинским императором Канси* (<http://www.chinatrips.ru>).

(19) Храм Дай также известен как «Лес каменных скрижалей», так как внутри комплекса находится множество каменных стел и плит с выгравированными надписями, сделанные в разные периоды истории Китая. Самой известной является надпись на камне, оставленная Ли Си (<http://www.chinatrips.ru>).

з) Для китайских культурных достопримечательностей и их описаний характерна высокая символичность. Особую роль играют символические изображения животных – примеры (20), (25). (Подробно о символике животных в Китае см. [Филимонова, 2004].)

(20) *В каждой паре есть лев и львица. Лев сидит справа и играет с мячиком своей правой лапой. Эта игра с мячом стала традиционной темой в танцах львов. Мячик символизирует власть императора, а также богатство и мир. Львица сидит слева и держит левую лапу на львенке. Львенок лежит на спине, словно играя, но на самом деле он пьет молоко из-под когтей своей матери. Это должно показать, что императорская семья имеет большое количество наследников* (<http://beijing.roadplanner.ru>).

Приведенное описание скульптур выполняет функцию символической интерпретации визуального образа сразу на двух уровнях: во-первых, положение львенка под лапой матери, которое воспринимается несведущим наблюдателем как игровое, переформулируется на предметном уровне (здесь весьма показателен модусный элемент *на самом деле*, вводящий предикацию, «невозможную» по законам устройства реального мира); во-вторых, фигурам льва с мячом и львицы со львенком приписываются символические смыслы с помощью абстрактных лексем и количественной характеристики.

Символика чисел может соперничать по своей значимости и представленности в путеводителях с символикой животных:

(21) *28 гигантских деревянных колонн, поддерживающих его, глубоко символичны. Четыре средние колонны символизируют 4 времени года, двенадцать колонн в среднем ряду – 12 месяцев, а 12 колонн наружного*

ряда – **12 времен** суток. Помимо прочего, эти **28** деревянных колонн – символ и **28** небесных созвездий (<http://kitayskiy-akcent.ru>).

(22) В соответствии со строительными стандартами Министерства Труда династии Цин на двойных створках дворцовых ворот в Запретном Городе количество шипов могло быть: **81 шип (9 по 9 рядов), 49 шипов (7 по 7 рядов) и 25 шипов (5 по 5 рядов)**. Их количество символизировало три ранга ворот, где 81 шип – высший, так как девятка – императорское число. Но есть одно исключение: створки Восточных Цветочных Ворот (Дунхуамэнь – Donghuamen – East Flowery Gate) имеют по **72 шипа (9 рядов по 8)**. В чем причина? Есть два объяснения. Первое связано с суевериями. В китайской философии Инь и Янь – две противоположности. Древние китайцы верили, что нечетные числа связаны с жизнью, то есть с Янь, а четные со смертью, то есть с Инь. Похоронные процессии императоров Шуньчжи (順治 Shunzhi), Цзяцина (嘉慶 Jiaqing) и Даогуана (道光 Daoguang) прошли через Восточные Цветочные Ворота, поэтому количество выступов – четное. Другое объяснение говорит, что изначально выступов было **81**. В 1644 году, когда предводитель крестьянского восстания Ли Чжичэн (Li Zicheng) захватил Пекин, последний император династии Мин Чунчжэнь (崇禎 Chongzhen) бежал из Запретного Города через эти ворота и покончил с собой на горе Цзинишань. Когда Восточные Цветочные Ворота были восстановлены в начале династии Цин, было приказано убрать один ряд выступов в качестве наказания за то, что эти ворота не преградили императору путь и позволили ему сбежать (<http://kitayskiy-akcent.ru>).

Китайские авторы путеводителей и русские знатоки китайской культуры не экономят ни на перечислении цифровых данных, ни на трактовке их символического значения. В то же время в Интернете встречаются жалобы российских туристов на то, что китайские гиды слишком любят количественную информацию. Во многом эти жалобы имеют источником культурные различия: то, что для русских выглядит как переизбыток цифр, для китайцев является набором символов. В примере (22) после длинного ряда чисел даются сразу два альтернативных объяснения, связанные с разными историческими событиями. Таким образом выстраивается характерная для путеводителя цепочка: визуальный стимул (количество шипов) – его символическое значение – история, объясняющая связь визуального стимула и символической интерпретации. Менее удачная тактика построения текста представлена в примере (23) – количественная информация есть, а ее символической трактовки нет:

(23) *Главное сооружение – многоуровневый (23 м) деревянный павильон Гуаньинь (женский образ Будды Авалокитешвары – обращенное на мир сострадание), который считается самым старым в Китае зданием подобного рода. Между вершинами колонн и поперечной балкой 24 системы кронштейнов и балок доугун (dougong). В главном зале терракотовая статуя десятиголовой Гуаньинь (высота 16 м), созданная при династии Ляо. На стенах росписи времен династии Мин. Павильон пережил 28 землетрясений* (<http://www.chinavisit.ru>).

и) Наконец, китайцы рассматривают в качестве одного из признаков, повышающих статус достопримечательности, отражение традиции – чем более древней, тем лучше. Однако отступление от традиции тоже может быть темой, достойной путеводителя, когда ему придется символическое значение:

(24) *Изначально дворцовый комплекс включал в себя 9999 комнат, иероглиф для цифры 9 также имеет значение «постоянство, вечность», и указывает на вечность власти императора. По преданию, во дворце небесного императора – 10 000 комнат. А император, который является «Сыном неба», не может обладать большим числом комнат, чем у Небесного владыки. Это число имеет особое значение в китайской традиции. Связано это прежде всего с системой счета, принятой в Древнем Китае. Для 10 000 существует особое название «вань», которое близко по значению к русскому «тьма», т. е. «очень много». На воротах у площади Тяньаньмэнь висят два лозунга «10 000 лет процветания КНР» и «Да будет 10 000 лет мир во всем мире». В старом Китае число 10 000 употреблялось только по отношению к императору* (http://lib.rin.ru/book/kita-j-putevoditel_vadim-narodickij/text/).

(25) *Перед залом стоят бронзовые фениксы и драконы с пустыми животы. Когда благовония зажигаются внутри, они добавляют аромат в атмосферу в то время, как император работал внутри зала. Стоит отметить, что вопреки традициям статуи фениксов (символы императрицы) стоят ближе к центру, чем статуи драконов (символы императора), тем самым намекая, кто был реальным правителем в Китае* (<http://beijing.roadplanner.ru>).

В примере (24) числовая символика используется для противопоставления императорского и народного Китая. В примере (25) символика животных отражает исторический факт (правление императрицы Цыси).

Выявленные средства часто концентрируются в описании одной достопримечательности:

(26) *В 200 метрах к востоку от Восточных Дворцовых Ворот стоят высокие арочные ворота Пайлоу. Слова на них утверждают, что перед человеком, прошедшем сквозь них, откроется очаровательный вид. Эти ворота имеет 200-летнюю историю. Они украшены 176-ю золотыми драконами и 36-ю фениксами, которые демонстрируют величие императорской резиденции. На лицевой стороне ворот написано Ханьсюй (Напхи), что означает воду озера, а на задней части ворот надпись – Мягкая Элегантность (Яньсю – Yanxiu – Subdued Elegance), что связано с красотой холма в парке. Эти слова написаны самим императором Цяньлуном (乾隆 Qianlong). Кроме того, это самые большие ворота Пайлоу династии Цин из стоящих под открытым небом* (<http://kitayskiy-akcent.ru>).

Автор приведенного выше описания точно называет, сколько метров составляет расстояние между воротами, указывает количество драконов и фениксов и их символическое значение. Надписи на воротах даются и транслитерацией, и калькированием, вторая надпись, метафорическая, соотносится с красотой холма в парке. Роль надписей как «обещания» очаровательного вида указывается дважды. Подчеркивается, что они сделаны императором. Наконец, автор характеризует объект как уникальный, хотя для этого ему приходится значительно сузить область сравнения (*самые большие ворота Пайлоу династии Цин из стоящих под открытым небом*). Все это, в сочетании с позитивно-оценочной лексикой, создает впечатление большой эстетической и информационной насыщенности объекта, что и превращает его в достопримечательность.

Таким образом, при конструировании (создании образов) достопримечательностей в путеводителях по Китаю для российских туристов реализуются как общие, так и национально обусловленные тактики построения текста, выбора и комбинации языковых средств, позволяющие воздействовать как на перцептивный, так и на ментальный модус адресата, повысить туристическую мотивацию, организовать маршрут и удовлетворить познавательный интерес, то есть выполняющие функции, предписанные жанром текста, стратегией автора и типом коммуникативной ситуации.

Список литературы:

Гончарова Л.М. Туристская реклама в СМИ: позитивно настраивающие тактики // Язык средств массовой информации как объект междисциплинарного исследования: Материалы II Международной науч. кон-

- ференции (Москва, филологический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова, 14–16 февраля 2008 г.). М., 2008. С. 339–343
- Золотова Г.А., Ониненко Н.К., Сидорова М.Ю.* Коммуникативная грамматика русского языка. М., 1998.
- Отнюкова М.С.* Социальное конструирование достопримечательностей в туризме: Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 2005. Пекин: Столица XXIX Олимпиады. Владивосток, 2008.
- Филатова Н.В.* Стратегии самопрезентации субъекта туристического дискурса // Вестник МГЛУ. 2012. Вып. 22 (655). С. 56–67.
- Филимонова Е.Н.* Символика животных в переводных произведениях: Священные животные (на материале переводов с корейского и китайского языков) // Язык, сознание, коммуникация. Вып. 26. М., 2004.
- Blažević N., Stojić A.* Pragmalinguistic elements in tourist destination image formation // *Tourism and Hospitality Management*, 2006. Vol. 12, No. 1. Pp. 57–66.
- Bodde D.* Types of Chinese Categorical Thinking // *Journal of the American Oriental Society*. 1939. 59.
- Frias D.M., Rodríguez M.A., Castañeda J. A., Sabiote C.M., Buhalis D.* The Formation of a Tourist Destination's Image via Information Sources: the Moderating Effect of Culture // *International journal of tourism research*. 2012. Vol. 14. P. 437–450
- Gunn C.A.* Vacationscape. Designing tourist regions. 2nd ed. New York, 1988. 208 p.
- Leiper N.* Tourist attraction systems // *Annals of Tourism Research*, 1990. Vol. 17: 3. P. 367–384.
- Löytynoja T.* The development of specific locations into tourist attractions: cases from Northern Europe // *Fennia* (2008). Vol. 186: 1. Pp. 15–29.
- Pike S.* Destination Image Analysis: A Review of 142 Papers from 1973–2000. *Tourism Management.*, 2002. Vol. 23(5). Pp. 541–549.

Сведения об авторах:

Сидорова Марина Юрьевна, докт. филол. наук, профессор филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: sidorovadoma@mail.ru
Чень Лей, аспирант филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: chenleimosike@163.com

А.Б.Криницын

О РОЛИ СТИХОТВОРНЫХ РЕМИНИСЦЕНЦИЙ В РОМАНАХ ДОСТОЕВСКОГО

В статье раскрывается одна из функций стихотворных реминисценций в романах «пятикнижия»: формулирование, часто в комической форме, главных идей персонажей и презентация литературно-поэтического образа героя-идеолога, которые, при внешней жанровой несхожести, неизменно сохраняют ряд общих характерологических черт. В результате цитируемые стихотворения активно формируют идейно-символическую систему романов.

Ключевые слова: Достоевский, роман, комизм, романтизм, поэтическая реминисценция, идея, структура героя.

The article deals with the citations from poetic texts by well-known authors in Dostoevsky's «Pentateuch». Such quotes are indispensable for proper understanding of Dostoevsky's works; being centered on a romantic hero, who devotes his life to a great idea, they either describe the ideas of Dostoevsky's characters or vividly convey the idea-image that they bear in their minds. Highly contrasting ideas result in a seeming diversity of Dostoevsky's characters, yet, as shown in the article, personages retain a number of common features. Poetic citations, revealing a stable artistic and ideological system, also point to Dostoevsky's adherence to the genre of a poetic portrait which, as a rule, correlates with the symbolic plot in his novels.

Key words: Dostoevsky, novel, comic element, romanticism, poetic reminiscence, idea, the structure of a character.

Поэзия, как русская, так и мировая, была для Достоевского объектом не менее пристального внимания и интенсивного освоения, чем проза. В каждом из романов «пятикнижия» звучат стихотворные строки, которые обычно воспринимаются лишь как дополнительная краска в палитре художника-прозаика. Между тем, в выборе, казалось бы, затерянных в большом романе стихотворений Достоевским сказывается устойчивая система, сохраняющаяся независимо от того, исходит ли цитация от автора-рассказчика или самих героев.

Стихотворные тексты, звучащие в романах, четко делятся на несколько главных типов. Во-первых, это комические стихи, шуточные или пародийные, большая часть которых сочинена самим Достоевским («поэзия» Игната Лебядкина, куплеты в честь гувернанток на балу, стихи Ракитина «На выздоровление больной ножки моего предмета»), эпиграм-

ма гимназистов про «неряху Колбасникова»), особенную пикантность представляют полноценные пародии Достоевского «Светлая личность» (на стихотворение Огарева «Студент») или же пародия («Лева Шнейдера шинелью...» – 8: 221¹) на эпиграмму М.Е. Салтыкова-Щедрина в адрес самого Достоевского («Федя Богу не молился...» – см. комм. 9: 443–444). Сюда же относятся стихотворения, получающие комическое звучания уже в контексте их цитирования и функционирования в романе («Будь человек, благороден» – 14: 98) в устах Дмитрия Карамазова, песня «Ах поехал Ванька в Питер, / Я не буду его ждать!», слышимая сходящим с ума Иваном, – 15: 57, 59, 117) и т. д.

Во-вторых, это стихотворения, цитируемые с возвышенным пафосом, излюбленные героями и содержащие заветные для них мысли и образы (как шиллеровская ода «К радости» в «Исповеди горячего сердца» Дмитрия Карамазова). Данный ряд достаточно хорошо описан в достоевсковедении (см. библиографию), многих из текстов мы коснемся ниже.

Употребление стихотворений в романах многообразно и многофункционально, и мы в рамках данной статьи остановимся только на одном, но важнейшем, на наш взгляд, случае – когда стихотворение напрямую задействовано при описании «идеи-чувства» или при формировании самого образа героя-идеолога. В обоих случаях выбранные стихотворения своеобразно истолковываются, с заострением внимания на отдельных образах и деталях, и задают ключевые формулы для важнейших идей романов. «В “Идиоте”, в “Братьях Карамазовых”, – справедливо замечает И.Л. Альми, – стихи Пушкина и Шиллера воспринимаются уже как *лирические образы художественной философии* писателя. В этом своем качестве они возвышаются над уровнем сознания отдельных героев (даже тех, кому доверено чтение), приоткрывают синтез авторской точки зрения»². Особое внимание писателя привлекают стихи Пушкина, Шиллера и Некрасова. Полнота цитирования сильно варьируется: от стихотворения целиком (как в случае с балладой Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный...») до отдельных четверостиший (в случае «Бесов» Пушкина в эпиграфе к одноименному роману), но чаще всего приводятcя одна-две наиболее важные для Достоевского строки. Однако писатель

¹ Все ссылки на тексты Достоевского приводятся по изд.: Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. В круглых скобках указывается сначала номер тома (и части тома в случае необходимости), а затем номер страницы. Курсив в цитатах, кроме отдельно оговоренных случаев, принадлежит нам.

² Альми И.Л. Роль стихотворной вставки в системе идеологического романа Достоевского // Альми И.Л. Статьи о поэзии и прозе. Кн. 2. Владимир, 1999. С. 173.

всегда рассчитывает на общеизвестность всего стихотворного текста, и очень часто опущенные строки принципиально значимы для понимания выстраиваемого символического сюжета.

В «Преступлении и наказании» цитирование сведено к минимуму: Раскольников вспоминает, как в «Подражаниях Корану» Пушкина все человечество заклеено «дрожащей тварью» («О, как я понимаю “пророка”, с саблей, на коне. Велит Аллах, и повинуйся “дрожащая” тварь!» – 6: 212³). Эта реминисценция помещена (весьма неожиданно для читателя) во второй внутренний монолог, решающий для понимания душевного конфликта героя, из чего мы можем сделать вывод, что Родион раздумывал над пушкинскими строками все время, пока углублялся в свою идею и, вероятно, был ими вдохновлен (равно как и образом Наполеона) при окончательной ее формулировке. Эта реминисценция впервые показывает, что идея Раскольникова имела и религиозную подоснову, раз Раскольников сравнивает себя с «пророком» Магометом. Богоборчество, основание новой морали – вот какова была последняя цель Раскольникова, ради основания которой он решил «осмелиться» и взять.

Читаемая прилюдно Аглаей в «Идиоте» пушкинская баллада «Жил на свете рыцарь бедный...» (8: 209) прочитывается как символическое предначертание образа Мышкина и пророчество его печального конца: «Как безумец умер он». Подчеркиваются платоническая природа влюбленности рыцаря в его «виденье, непостижное уму»⁴, а также служение идеалу: «В этих стихах прямо изображен человек, способный иметь идеал, во-вторых, раз поставив себе идеал, поверить ему, а поверив, слепо отдать ему всю свою жизнь» (8: 207). Вместе с тем Аглая роняет замечание, что идеал рыцаря «темный, недоговоренный», намекая на губительность чувства князя к Настасье Филипповне.

Пушкинский эпиграф к роману «Бесы» предопределяет его название. Если евангельский эпиграф об исцелении гадаринского бесноватого звучит оптимистично по отношению к грядущим судьбам России («больной исцелится и “сядет исцеленный у ног Иисусовых”» – 10: 499), то пушкинский текст «Бесов» описывает ее мрачное настоящее – непрекращаю-

³ Имеются в виду последняя строфа I части «Подражаний Корану» А. С. Пушкина (1824): «Мужайся ж, презирай обман, / Стезею правды бодро следуй, / Люби сирот, и мой Коран / Дрожащей твари проповедуй».

⁴ Подробнее о значении данного стихотворения в символическом контексте романа см.: *Криницын А.Б.* О специфике визуального мира и семантике видений в романе Достоевского «Идиот» // Роман Ф.М. Достоевского «Идиот»: современное состояние изучения. М., 2001.

щийся шабаш беснования нечисти, сопровождающий героя на его жизненном пути и ежеминутно грозящий ему гибелью. Достоевский выбирает в эпиграф те строфы стихотворения, которые имеют наиболее отчетливый фольклорный колорит («Домового ли хоронят? / Ведьму ль замуж выдают?»), чтобы подчеркнуть русскую специфику разыгрывающегося беснования.

В начале романа «Бесы» цитируется несколько строк иронического стихотворного описания либерала 40-х годов из поэмы Некрасова «Медвежья охота»:

Воплощенной укоризною <...> / Ты стоял перед отчизною, / Либерал-идеалист (10: 11).

Если мы обратимся к полному тексту данного сатирического панегирика, то увидим, что именно он был взят Достоевским за основу при выстраивании образа Степана Трофимовича Верховенского. Достоевский в точности придерживается некрасовского портрета при подчеркивании как положительных черт, в частности идеализма и эстетизма («Ты бродил разочарованный, / **Красоту боготворя...**», «Честен мыслью, сердцем чист»), так и снижающих, например трусости и слабости («Грозный деятель в теории, Беспощадный радикал, / **Ты на улице истории / С полицейским избегал**»), праздность, беспутность и «дутость» репутации («**Ты, в котором чуть не гения / Долго видели друзья, / Рыцарь доброго стремления / И беспутного житья! / Хоть реального усилия / Ты не сделал никогда, / Чувству горького бессилия / Подчинившись навсегда**»). Отметим, что у Некрасова, при общем сатирическом изображении либерала, звучит призыв все же воздать ему по заслугам, и в точности так же в «Бесах» в эпилоге ранее комический и ничтожный Степан Трофимович неожиданно изображается смягченно и положительно.

Стихотворный текст совершенно иного рода звучит в восторженном откровении Хромоножки – народной песне о сосланной в монастырь жене Петра I Евдокии Лопухиной.

Мне не надобен нов-высок терем,
Я останусь в этой келейке,
Уж я стану жить-спасатися,
За тебя Богу молитися (10: 118).

Ввиду малоизвестности данного текста и важности для понимания образа приведем его полностью:

Возлѣ рѣченьки я хожу, молода,
Меня водоньки потопить хотять...
А немилый мужъ все журить-бранить,
Все журить-бранить, постричься велить:
«Постригися, моя жена немилая,
Постригися, моя жена постылая!
За пострижение тебѣ дамъ сто рублей,
За посхименение дамъ тебѣ тысячу!
Я построю тебѣ нову келейку,
Обобью ее чернымъ бархатомъ,
Ты въ ней будешь жить да спасатися,
Что спасатися, Богу молитися!»
Какъ и ѣхали тутъ купцы богатые,
Какъ увидѣли они нову келейку,
Дивовалися новой келейкѣ:
«Ахъ, и что это, братцы, за келейка?
Хорошо келья построена,
И малехонька, и новехонька!
Ужъ и кто же въ ней спасается,
Или вдовушка, или дѣвушка?»
Выходила къ нимъ млада старочка,
Хорошихонька, молодехонька;
Поклонилася имъ низехонько,
Поклонимшися, слово молвила:
«Тутъ спасается не дѣвушка,
Не дѣвушка и не вдовушка,
А спасается тутъ жена мужняя:
Не въ любви жила, не въ согласіи!»
Какъ и взмолился тутъ немилый мужъ:
«Разстригися ты, жена моя милая!
За растрijение дамъ тебѣ тысячу,
За разсхименение — все имѣннице!
Я построю тебѣ новъ высокъ теремъ,
А со красными со оконцами,
Со хрустальными со стекольцами,
Будешь жить въ немъ, прохладждатися,
Во цвѣтно платьѣ наряжатися!»

Какъ возговорить молода старочка:
«Что не надо мнѣ твоей тысячи,
Ни всего твоего имѣнница,
Мнѣ не надобенъ новъ высокъ теремъ!
Я остануся въ этой келейкѣ;
Ужъ я стану жить, спасатися,
За тебя Богу молитися!»⁵

Песня обозначает несколько мотивных доминант в образе Марии Тимофеевны. Во-первых, по ассоциации ее с Евдокией Лопухиной подчеркивается символическое восприятие Ставрогина как *царя*, причем *русского* (сама героиня именует его все время князем). Во-вторых, как и Евдокия, она, законная жена, оказывается сослана в монастырь, и за это ее брату Ставрогину платит деньги («За пострижение тебѣ дамъ сто рублей, / За посхименение дамъ тебѣ тысячу!»). В-третьих, сюжет отношений Ставрогина и Хромоножки разыгрывается именно по изложенному в песне сценарию: сначала Ставрогин ссылает жену с глаз долой в отдаленный монастырь, где она продолжает его ждать и молиться о нем со смешанным чувством любви и поклонения. Теперь же муж возвращается к ней, намереваясь огласить их брак и поселиться навсегда вместе в новом доме в швейцарских горах («новъ высокъ теремъ»), отрекшись от всего остального света («За разсхименение – все имѣннице!»). Однако, как и Евдокия в песне, Хромоножка отвечает ему неожиданным отказом («... Что не надо мнѣ твоей тысячи, / Ни всего твоего имѣнница, / Мнѣ не надобенъ новъ высокъ теремъ!»). Таким образом, следование сюжету песни резко повышает мифологизированность и загадочность образов. Как это очень часто бывает, Достоевский опирается в равной или даже в большей степени на *опущенные* им слова стихотворного текста, не давая читателям однозначного ключа к своим построениям.

Если песня Евдокии утверждает идеал верности и святости любви, то стих из листовки Петра Верховенского воспекает образ студента-революционера и провозглашает идеал разрушения патриархальной России. Пикантность ситуации заключается в том, что «Светлая личность» является сочиненной самим Достоевским пародией на подлинное стихотворение Н. Огарева «Студент» – комическое опровержение агитационного «мифа».

⁵ Великорусские народные песни / Издал А. И. Соболевский. Т. I. СПб., 1895. С. 387–389.

Объектом сатиры в пародии Достоевского становится не только восхитительная своим примитивизмом «агитка» Огарева, но в первую очередь фигура Петра Верховенского: когда Федька Каторжный валит Петрушу с ног страшной оплеухой стоявший рядом Липутин не может удержаться от язвительного замечания: «...я думаю, что “от Смоленска до Ташкента все уж не с таким нетерпением ждут студента”» (10: 429). По ироническому пафосу данная пародия прямо сближается с некрасовским очерком «либерала-идеалиста»: таким образом, и на отца, и на сына Верховенских дается в «Бесах» стихотворная сатира. Однако в случае «нигилиста» пародийность оборачивается жесточайшим сарказмом, жалкой претензией на героизацию, и потому, воспроизводя фабулу стиха (бегство «в чужие края» и возвращение с целью поднять народ и «пустить смуту», а в самый разгар «дела» – вновь побег, в целях руководства восстанием из-за границы), Достоевский наделяет героя исключительно негативными чертами, антитетичными «романтизированному» стихотворному образу.

В «Подростке» Аркадий объясняет свою идею с помощью гениально-го, по его словам, монолога из «Скупого рыцаря» Пушкина⁶. Суть почерпнутой у Скупого Рыцаря идеи заключается в том, чтобы, обладая миллионами, жить вдали от людей, в суровом воздержании, наслаждаясь самой возможностью безграничной роскоши и могущества («...с меня довольно / Сего сознанья. <...> Я еще в детстве выучил наизусть монолог Скупого рыцаря у Пушкина; выше этого, по идее, Пушкин ничего не производил! Тех же мыслей я и теперь» – 13: 75). Данный монолог, помимо утверждения идеи накопительства, рисует развернутый психологический портрет Барона как жестокого, демонического философа-аскета⁷, на который розовощекий Аркадий нисколько не похож и, как нам вскоре становится ясно, никогда не сможет быть похожим.

Идее Ротшильда в сознании Аркадия противостоит идеал веры и благообразия, который тоже имеет конкретное воплощение в лице его названного отца – Макара Долгорукого, являющего собой пример не романтизированного, а подлинного аскетизма и отказывающегося от возможного богатства (от трех тысяч, выплаченных ему Версильевым), чтобы служить христианской идее искупления «греха мира». Этот образ

⁶ См.: Бем А.Л. «Скупой рыцарь» Пушкина в творчестве Достоевского // Пушкинский сборник. Прага, 1929. С. 209–244.

⁷ Подробнее об идейном содержании образа Барона см. в нашей статье: Криницын А.Б. О принципе построения системы персонажей «Маленьких трагедий» Пушкина // Пушкин и русская драматургия. М., 2000.

также ориентирован на важный для Достоевского стихотворный текст – «Влас» Некрасова (его подробный разбор Достоевский дает в главе «Влас» «Дневника писателя» за 1873 г.). Даже внешность Макара описывается некрасовскими стихами: «Смутлолиц, высок и прям» (13: 109), а далее идет развитие стихотворного сюжета: как и Влас, Макар отправляется странником «сбирать на построение храма Божьего».

При сквозном рассмотрении бросается в глаза сюжетное сходство «Власа» и баллады о «рыцаре бедном»: обоих героев посещает фантастическое «виденье», после чего они «сгорают душою» и навсегда оставляют прежний образ жизни.

Таким образом, на момент написания четвертого романа «пятникнижия» у Достоевского выработался метод и стиль использования стихотворных текстов: они служат формированию образа героя-идеолога или описанию его идеи. В большинстве стихов подробно изображается герой, посвятивший себя служению некоей идее, будь то: пророк Магомет; или влюбленный до безумия в неведомый прекрасный образ «бедный **рыцарь**»; или ставший живым призраком «скупой **рыцарь**»; или странник из народа, «великий праведник»; или царица-затворница, молящаяся всю жизнь за отвергнувшего ее мужа; или студент-революционер, «обрекший себя страданию, казням, пыткам, истязанью»; или чудака либерал – именованный, однако, как «**рыцарь** доброго стремления и беспутного житья», «боготворящий **красоту**» (знаменательно, что Степан Трофимович замышляет «одно глубочайшее исследование» «о причинах необычайного нравственного благородства каких-то **рыцарей** в какую-то эпоху»; «по крайней мере проводилась какая-то высшая и необыкновенно благородная мысль» – 10: 9). Последний образ хотя и нарисован предельно иронически, но, как мы видим, метафорически тождественен «бедному рыцарю» с его очарованностью красотой. Все эти герои – яркие, крайне своеобразные, романтизированные личности. Всем им присущ аскетизм, а по образу жизни они либо затворники, либо скитальцы (либо и то и другое поочередно, как в случае «бедного рыцаря»). Характерным для многих мотивом является потрясенность неким «видением» (если «бедный рыцарь» «сгорел душою» от красоты увиденного, то Влас потрясен кошмарным сном о «светопреставлении», дикарь потрясен явлением Цереры, и даже Барон живет только тем, что устраивает себе иногда визуальный «пир», созерцая раскрытые сундуки с золотом при свечах). Подобной семантикой и функцией наделен еще один портрет героя-идеолога, заданный картиной Крамского «Созерцатель».

Очевидно, именно таковы основополагающие черты легендарной личности, на которую ориентируются герои-идеологи Достоевского в своих заветных мечтах. Большинство стихотворений разворачиваются в сюжет и соответственно имеют сюжетную проекцию в фабуле романа. Более того, начиная с «Бесов» и «Подростка» в поэтике «пятикнижия» складывается конструктивный принцип оппозиции двух прототипических, мифотворческих стихотворных текстов, ключевых для формирования противоборствующих идей и генерации образов их носителей.

За каждым из персонажей-идеологов встает героическая тень их потенциальной значимости, придаваемой им их идеей: за Раскольниковым – Наполеон, Магомет, за Ставрогиным – «светлый князь», Иван-царевич, за Мышкиным – «рыцарь бедный», за Аркадием – Ротшильд. Мы предлагаем назвать эту идеальную проекцию героя его **идеобразом**. Это не просто мечта или мания величия: в идейной системе романа идеобраз расширяет масштаб личности героя, которая обретает новое измерение, что косвенно или прямо признают прочие персонажи. Идеобраз включается в структуру образа, не воплощаясь в реальность, но в то же время и не воспринимаясь как иллюзия. Благодаря ему герои мифологизируются в своем собственном и чужих сознаниях. Идеобраз образуется по принципу мифопорождения, поскольку он 1) персонален – неотделим от личности героя, 2) сюжетен или разворачивается в сюжет. Иными словами, он полностью подходит под итоговое определение А.Ф.Лосева: «*миф есть в словах данная чудесная личностная история*»⁸.

В «Братьях Карамазовых» описанная аллюзивная система получает дальнейшее развитие. Во-первых, в романе многократно возрастает число цитируемых стихов – в основном Шиллера, которого увлеченно читает наизусть Дмитрий в главе «Исповедь горячего сердца». Иван также цитирует Шиллера и Пушкина. Для формирования положительной идейной программы наибольшую важность имеют ода «К радости» и «Элевзинский праздник» Шиллера. Именно последнее стихотворение и разворачивается в мифологический сюжет соединения «униженного», подверженного низменным страстям человека (буйного «троглодита», каковым считает себя сам Митя за свой «карамазовский безудерж») навек «с древней матерью-землею».

Отрицатель Бога Иван тоже находит для себя идеобраз – Великого инквизитора. Замечательно, что он называет свой замысел *поэмой*, хотя рассказывает ее как прозаическую историю. Это означает, что идеобраз

⁸ Лосев А. Ф. Диалектика мифа. М., 1991. С. 169.

мыслится героями преимущественно в стихах. По форме произведение Ивана очень напоминает «маленькие трагедии» Пушкина (отнесение действие в Европу рыцарских времен, наличие двух идейных антагонистов, один из которых произносит пространный монолог; повторение во многом проблематики и конфликта трагедии «Моцарта и Сальери»⁹; наконец, цитирование «Каменного гостя» в начале поэмы – 14: 227). Таким образом, поэма Ивана поэтически продолжает традицию мифологизирующей стихотворной аллюзии в «пятикнижии» и является логическим развитием приема до его апогея. Идеобраз Великого инквизитора, по сравнению со своими аналогами, предельно развернут и при этом обладает все теми же маркированными чертами: аскетизмом, самоотречением, страстным горением идей и уединением от людей. Благодаря вызову, брошенному самому Христу, образ приобретает мистериальный масштаб, который Достоевский не мог встретить в известных ему стихотворных текстах.

При учете всех примеров отчетливо вырисовывается три подтипа стихотворных идеобразов: романтический «рыцарский» («рыцарь бедный», Скупой рыцарь, Великий инквизитор); «народный» (Влас, Евдокия, отчасти мужик-«созерцатель» из упоминаемой картины Крамского); пародийно изображенный социально-политический тип (либерал, студент).

В «Бесах» присутствует еще одна сочиненная героем, но не получающая буквального стихотворного воплощения поэма – упоминаемая вскользь запрещенная поэма Степана Трофимовича.

«Как нарочно в то же самое время в Москве схвачена была и поэма Степана Трофимовича, написанная им еще лет шесть до сего, в Берлине, в самой первой его молодости, и ходившая по рукам, в списках, между двумя любителями и у одного студента. <...> странная, но тогда (то есть, вернее, в тридцатых годах) в этом роде часто пописывали. <...> Это какая-то аллегория, в лирико-драматической форме и напоминающая вторую часть *Фауста*. Сцена открывается хором женщин, потом хором мужчин, потом каких-то сил, и в конце всего **хором душ, еще не живших, но которым очень бы хотелось пожить**. Все эти хоры поют о чем-то очень неопределенном, большею частью о чьем-то проклятии, но с оттенком высшего юмора. Но сцена вдруг переменяется, и наступает какой-то “Праздник жизни”, на котором **поют даже насекомые**, является черепаха с какими-то латинскими сакраментальными словами, и даже,

⁹ См. об этом: *Багно В.Е.* К источникам поэмы «Великий инквизитор» // Достоевский: материалы и исследования. Вып. 6. Л., 1985. С. 115–118.

если припомню, пропел о чем-то один минерал, – то есть предмет уже вовсе неодушевленный. **Вообще же все поют беспрерывно**, а если разговаривают, то как-то неопределенно бранятся, но опять-таки с оттенком высшего значения. Наконец сцена опять переменяется, и является дикое место, а между утесами бродит один цивилизованный молодой человек, который срывает и сосет какие-то травы, и на вопрос феи: зачем он сосет эти травы? отвечает, что он, чувствуя в себе **избыток жизни**, ищет забвения и находит его в соке этих трав; но что главное желание его, **по-скорее потерять ум** (желание может быть и излишнее). Затем вдруг въезжает **неописанной красоты юноша** на черном коне, и за ним следует ужасное множество всех народов. **Юноша изображает собою смерть**, а все народы ее жаждут. И наконец уже в самой последней сцене вдруг появляется Вавилонская башня, и какие-то атлеты ее наконец достраивают с песней новой надежды, и когда уже достраивают до самого верху, то **обладатель, положим хоть Олимпа, убегает в комическом виде**, а догадавшееся человечество, завладев его местом, тотчас же начинает новую жизнь с новым проникновением вещей» (10: 9–10).

Поэма изложена предельно комически, так что выглядит почти бессмыслицей, но это менее всего должно нас обманывать. Вспомним, что именно в такой сниженной до анекдотизма и издевки форме Достоевский любит выставлять свои самые заветные идеалы и своих любимых героев (чего стоит только название романа о «положительно прекрасном человеке» – «Идиот»!), рассчитывая предупредить тем самым возможную критику их со стороны и возбудить симпатию у читателя «к осмеянному и не знающему себе цены прекрасному» (28, 2: 251).

Степан Трофимович, при всей своей комичности, романтик и страстный поклонник Шиллера, как и сам Достоевский, для которого мотивы и образы Шиллера, даже когда он внешне отрекся от них, оставались священным идеалом, «чудным сном, высоким заблуждением человечества» (13: 375). Поэтому Степан Трофимович оперирует теми же понятиями «великой идеи, давно уже и свято чтимой» (10: 24), «мечты всечеловеческого обновления, идеи вечной красоты» (10: 25). Когда Степан Трофимович воспитывал Ставрогина, то «сумел дотронуться в сердце своего друга до глубочайших струн и вызвать в нем первое, еще неопределенное ощущение той вековой, священной тоски, которую иная избранная душа, раз вкусив и познав, уже не променяет потом никогда на дешевое удовлетворение» (10: 35). То есть Степан Трофимович очевидно подается как несостоявшийся герой-идеолог, но причастный к священным для До-

стоевского шиллеровским идеалам со всей их амбивалентностью истинности и заблуждения.

Из этой смысловой перспективы поэма прочитывается как травестийная контаминация символических отображений идей не только «Бесов», но и всего «пятикнижия» – в той мере, в какой они восходят к русско-немецкому идеализму 30-х годов и увлечению Достоевского Шиллером. «Хор душ, еще не живших, но которым очень бы хотелось пожить» – это человечество до грехопадения («чьего-то проклятия»), как оно изображено в грезе Версилова и «Сне смешного человека» – «чудный сон» Достоевского. Вспомним, что люди Золотого века в этих зарисовках все время *поют* («...луга и рощи наполнялись их **песнями** <...> **великий избыток непечатых сил** уходил в любовь...» (13: 375) «Иных же их песен, торжественных и восторженных, я почти не понимал вовсе» – 25: 114). «Праздник жизни» – следующее явление поэмы – вариация на тему оды «К радости» Шиллера, по сюжету которой люди соединяются друг с другом, природой и всем мирозданием в хоре и гимне Творцу. На этом «пире и хоре жизни» «поют даже **насекомые** <...> и даже, если припомню, пропел о чем-то один минерал» («**Насекомым** – сладострастье», – цитирует Митя оду Шиллера). «Цивилизованный молодой человек, который срывает и сосет какие-то травы», вызывает в памяти строки уже из «Элевзинского праздника» о необходимости «вступить в союз навек» «с древней матерью-землею». Все эти мотивы будут явлены в «Исповеди горячего сердца» Дмитрия Карамазова, где они также подвергаются ироническому снижению, когда Митя рассуждает, как ему, современному, цивилизованному человеку, вступить в союз с землей (ведь у Шиллера речь идет о дикаре!). «Избыток жизни», который ощущает в себе молодой герой, впоследствии фигурирует как основная черта «карамазовщины» – «иступленной и неприличной может быть **жажды жизни**» (14: 210). Желание его «поскорее потерять ум» – коррелирует с идеей о необходимости «жизнь полюбить больше, чем смысл ее», «непременно, чтобы прежде логики» (14: 210). Точно так же и люди Золотого века «не стремились к познанию жизни так, как мы стремимся сознать ее, потому что жизнь их была восполнена» (25: 113). Наконец, в финале поэмы под романтико-аллегорической формой легко прочитываются те же мысли и планы, что будут занимать потом Верховенского-сына: приближение конца света, якобы чаемого народами, и устроения рая на Земле без Бога. Прежде всего – знамение и приуготование беснования, которое должно совершиться в России: «Затем вдруг въезжает **неописанной красоты юноша** на

черном коне, и за ним следует ужасное множество всех народов. **Юноша изображает собою смерть**, а все народы ее жаждут». Вспомним про загадку завораживающей красоты Ставрогина. «Ставрогин, вы красавец! – вскричал Петр Степанович почти в упоении, – знаете ли, что вы красавец! <...> Вы предводитель, вы солнце, а я ваш червяк... <...> Нет на земле иного как вы! Я вас с заграницы выдумал; выдумал на вас же глядя. Если бы не глядел я на вас из угла, не пришло бы мне ничего в голову!..» (10: 323–326). То есть именно на красоте Ставрогина Верховенский основывает свой план разрушения России, желая создать из него всепобеждающий миф. В самом же Ставрогине Верховенский отмечает «необыкновенную способность к преступлению» (10: 201). По смыслу поэмы его отца, народы должны плениться красотой смерти и добровольно пойти на заклание.

Вот почему Степан Трофимович сетует: «...какая грусть и злость охватывают всю вашу душу, когда великую идею, вами давно уже и свято чтимую, подхватят неумелые и вытащат к таким же дуракам, как и сами, на улицу, и вы вдруг встречаете ее уже на толкучем, неузнаваемую, в грязи, поставленную нелепо, углом, без пропорции, без гармонии, игрушкой у глупых ребят!» (10: 24).

Достраивание народами Вавилонской башни и самостоятельное занятие места Бога – это план не только Верховенского-младшего, но и Великого инквизитора. Одновременно это уже полное извращение смысла шиллеровской оды «К радости», ибо отрицает Бога-творца, который прославляется у Шиллера.

Таким образом, поэма Степана Трофимовича выполняет обе функции «идейных» стихотворений: формулирует идеи и задает идеобразы, чему совершенно не препятствует ее комическая форма.

В данном контексте по-новому осмысливается шуточное стихотворение «Жил на свете таракан...», сочиненное капитаном Лебядкиным. Оно составлено нарочито ничтожно поэтически, как неуклюжая пародия на басни XVIII столетия, но в точности передает миропонимание капитана Лебядкина и описание его психологии. Это еще более пародия, нежели «Светлая личность» (сам образ таракана в стакане позаимствован Достоевским из стихотворения И. Мятлева «Фантастическая высказка»¹⁰).

¹⁰ Обратим внимание, что в стихотворении Мятлева речь идет о несчастной тайной любви, при крайнем самоуничтожении лирического героя: «Таракан / Как в стакан / Попадет – / Пропадет, / На стекло – / Тяжело – / Не всползет. // Так и я: / Жизнь моя / Отцвела, / Отбыла; / Я пленен, / Я влюблен, / Но в кого?..» (Мятлев И. Стихотворения. Л., 1937. С. 32), что действительно соответствует сюжету влюбленности Лебядкина в Лизу Тушину, перед которой он и читает это стихотворение.

В трагикомической гротескной форме эта басня претендует на то, что она «огненными литерами» рисует драму всего человечества, осужденного жить на Земле как в «стакане, полном мухоедства», и «возроптавшего» на Творца, подобно тому, как ропщут на Него «слабосильные бунтовщики» в поэме Ивана о Великом инквизиторе. После чего стакан уничтожается, совершенно в духе эсхатологического мирозерцания героев «пятикнижия». Образ таракана аллегорически описывает «подпольный» тип («таракан от детства»), ибо капитан Лебядкин подразумевает под ним самого себя, с двумя характеристическими доминантами: «трагической» судьбой и «шутовской» линией поведения.

Наконец, пушкинские «Бесы» в данном контексте истолковываются как рассказ «народного» героя-идеолога от первого лица о своем фантастическом видении преследующих и одолевающих его бесов. Знаменательно, что фантастические картины из пушкинского стихотворения удивительно напоминают страшные сновидения Власа, которому в горячем бреду мерещились муки ада:

Хоть убей, следа не видно,
Сбились мы, что делать нам?
В поле бес нас водит, видно,
Да кружит по сторонам.

.....
Сколько их, куда их гонят,
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают?

(«Бесы»)

Говорят, ему видение
Всё мерещилось в бреду:
Видел света преставление,
Видел грешников в аду;
Мучат бесы их проворные,
Жалит ведьма-егоза.
Ефиопы – видом черные
И как углие глаза...

(«Влас»)

Таким образом, реминисценции стихотворных текстов в романах «пятикнижия» либо описывают идеи персонажей, либо рисуют «идеобраз», живущий в их сознании. При этом в стихотворении описывается именно романтический герой, захваченный сильной идеей и самоотреченно посвящающий служению ей свою жизнь. Противоположность идей обуславливает крайнее видимое разнообразие героев-носителей, при сохранении ими, однако, ряда общих конститутивных черт. Обнаруживается приверженность Достоевского к жанру стихотворного портрета, как правило с сюжетной проекцией.

В результате философские смыслы сопрягаются в басне с психологическим очерком и разработкой любовной линии.

Комические и романтические стихи у Достоевского сходятся в идеологической функции и могут свободно переходить из одного типа в другой: возвышенный романтический пафос тут же, чуть ли не в самый момент его звучания, осмеивается, а казалось комические до бессмыслицы стихи отсылают и центральным идеям романа и приобретают глубокий аллегорический смысл.

Список литературы:

- Альми И.Л. Роль стихотворной вставки в системе идеологического романа Достоевского // Альми И.Л. Статьи о поэзии и прозе. Кн. 2. Владимир, 1999. С. 170–188.
- Бем А.Л. «Скупой рыцарь» Пушкина в творчестве Достоевского // Пушкинский сборник. Прага, 1929. С. 209–244.
- Викторович В.А. Пушкинский мотив в «Идиоте» Достоевского // Болдинские чтения. Горький, 1980.
- Вильмонт В. Достоевский и Шиллер // Вильмонт В. Великие спутники. М., 1966. С. 254. Никитин А.В. Лирика Шиллера в «Исповеди горячего сердца» («Братья Карамазовы» Достоевского) // Русская литература XIX в.: Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1975.
- Чижевский Д.И. Шиллер и «Братья Карамазовы» // Достоевский: Материалы и исследования. Вып. 19. СПб., 2010.
- Захаров В.Н. Стихи // Достоевский: эстетика и поэтика: Словарь-справочник / Сост. Г.К. Щенников. Челябинск, 1997. С. 226.
- Криницын А.Б. Достоевский и Шиллер. URL: <http://www.portal-slovo.ru/philology/45241.php>.
- Никитин А.В. Идеино-художественные функции литературных цитат в романах Достоевского: Автореферат дисс. ... канд. филол. наук. Горький, 1976.
- Ходасевич В. Поэзия Игната Лебядкина // Достоевский и мировая культура: Альманах. № 1. Ч. 3. СПб., 1993.
- Холшевников В.Е. О литературных цитатах у Достоевского // Вестник ЛГУ. Сер. языка и литературы. 1960. Вып. 2. № 8.

Сведения об авторе: Криницын Александр Борисович, канд. филол. наук, доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: derselbe@list.ru

О.А.Корниенко

МИФОПОЭТИКА ИНФЕРНАЛЬНОЙ ОБРАЗНОСТИ РОМАНА М. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА»

Исследование мифопоэтического материала в структуре inferнальной образности романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита» позволило выявить творческие трансформации и модификации как традиционно-универсальных, классических, так и культурно-исторических и культурно-литературных мифопоэтических комплексов. Предпринятый анализ текстового материала дал основания не только для предложенной корректировки отдельных интерпретационных положений, бытующих в современном булгаковедении и касающихся функций Воланда в романе, но и для уточнения эτικο-философских векторов авторской интенциональности.

Ключевые слова: мифопоэтический комплекс, мотив, сюжет, inferнальная образность, символ, художественная деталь.

The article analyses the mythopoetical complex structure of Mikhail Bulgakov's novel "Master and Margarita". It describes the author's transformations and modifications of traditional mythological, literature and cultural material. The literary text analysis of Bulgakov's novel allowed to adjust ubiquitous in science views on the role of the devil's power in the novel and to clarify the philosophical and ethical views of the author.

Keywords: mythopoetical complex, motif, plot, infernal imagery, symbol, artistic detail.

Одним из векторов современной булгаковедческой науки выступает анализ авторского переосмысления традиционного материала мировой культуры в произведениях писателя, что наиболее ярко выражено в «закатном» романе (здесь и поиск литературных, философских источников, и осмысление проблемы интертекстуальности, и т. д.). По справедливому замечанию А.З. Вулиса, «нужны беспредельные познания, чтобы раскрыть связи романа, который – умышленно и неумышленно – порождает множество ассоциаций...» [Вулис, 1991: 59]. В многочисленных работах булгаковедов зачастую отражены прямо противоположные мнения по поводу философских и эстетических взглядов автора, расходятся взгляды и в оценке смыслового содержания и функций персонажей. Эта ситуация, вне сомнения, обусловлена самой спецификой романа. Обширное использование символики, апелляция к широкому мифологическому, историческому, литературному контексту, синтез различных литературных традиций и культурного материала отчасти обуславливают возмож-

ность появления различных интерпретаций и принципиальную незавершенность исследовательского поиска в данном направлении.

В романе «Мастер и Маргарита» основу онтологической модели конституирует представление о релятивности универсума, что проявляется в осмыслении законов бытия и человеческой экзистенции. Вспомним воландовский вопрос, заданный Берлиозу, претендующему на знание истины: «...ежели бога нет... то кто же управляет жизнью человека и всем вообще порядком на земле?» [Булгаков, 2002: V, 105]¹. Вопрос задается во временной проекции вечности, что подтверждает реплика на полученный ответ: «...как же может управлять человек, если он... лишен возможности составить какой-нибудь план хотя бы на смехотворно короткий срок, ну, лет, скажем, в тысячу...» [V, 105]. Одновременно в реплике просматривается пародическое профанирование актуального идеологического мифа о планомерном поступательном движении истории, управляемой «всесилием человеческого разума».

Релятивность, охватывая и гносеологическую, и сущностную сферы бытия, обнаруживается в относительности различных констант. Например, в представлении о Добре и Зле, осмысление которых подразумевает характер антиномичных взаимо- и *со*-отношений: «...что бы делало... добро, если бы не существовало зла...» (V, 503). Актуализируется одна из фундаментальных философских проблем – Истины и ее адекватного восприятия (нередко персонажи обнаруживают свою причастность либо непричастность к «вечным истинам»). Заявленные в начале романа «истины» Берлиоза на проверку оказываются не истиной, знание – не знанием и т. п.

Релятивностью в булгаковском мире обладают Время, Пространство, экзистенция. Продуцируется схема *многомирия, соприсутствия миров, причем границы между ними открыты и взаимопроницаемы: земной, реальный и «потусторонний», inferнальный, миры истории, современности и вечности и т. д.*

В соответствии с представлением о релятивности бытия допустимым оказывается существование пятого измерения (V, 377), возможными – трансформации пространственных параметров (квартира № 50), мгновенные смены топосного пребывания («ялтинская» история Лиходеева), временные сдвиги и т. д. Нельзя не согласиться с мнением Е. Б. Скоро-

¹ Ниже цитаты из текстов Булгакова приводятся по указанному изданию с обозначением в круглых скобках римскими цифрами – тома, арабскими – страницы. Внутри цитат курсив наш.

спеловой, что для Булгакова особо характерно «...стремление к художественному пересозданию действительности, к созданию альтернативной реальности. Условный мир Булгакова рождается в результате синтеза фантастики мистико-философского характера с сатирическим заострением и мифом, что сообщает тексту особую стереоскопичность и многозначность» [Скороспелова, 2003: 232–233].

Многомирие и «диффузия» миров актуализирует художественную полиструктуру, которая обнаруживает многослойность сюжета, корреляцию хронотопов, полигенетизм и совмещение различных культурных кодов (в том числе мифопоэтических комплексов) в единое метакультурное целое.

Структуру «диффузного» многомирия составляют: так называемый земной мир – картины Москвы 1930-х гг., «древний мир» – ершалаимские сцены; inferнальный мир и т. д.). Оговорим, что, безусловно, не претендуем на всеохватность рассмотрения мифопоэтических парадигм в тексте «Мастера и Маргариты» (задача необъятная, и постановка подобного задания была бы некорректной), обратим внимание на мифопоэтические компоненты в изображении inferнального мира. При отборе исследуемого материала будем стремиться не повторять общеизвестное, а выделять те аспекты, которые либо оставались за пределом внимания ученых, либо, на наш взгляд, содержат потенциальную возможность иной интерпретации, что и будет предложено в данной статье. Исходя из того, что только скрупулезный анализ художественного текста может служить доказательной базой, способной максимально исключить субъективный подход, последуем именно этому принципу.

Вторжение inferнального начала лежит в основе многих романских событий, соединяет фабульные линии и придает ирреальному плану статус особой реальности.

Линия Воланда и его свиты в романе, создавая проекцию альтернативного мира, безусловно, опирается на эстетику фантастического. Как известно, особую активизацию мистического пласта фантастического являют произведения Средневековья и Возрождения, нередко апеллирующие к христианской апокрифической демонологии, а также литература романтизма и модернизма (в России – Ф.К. Сологуб, А. Белый и др.). Булгаков, опираясь на предшествующую культуру, творчески перерабатывает традиционный для мировой литературы сюжет договора человека с дьяволом, мотив дьявольского искушения, художественно разрабатывает поэтический контекст inferнального. Рассмотрим последнее, обра-

щаяся к анализу наиболее неоднозначного представителя «потустороннего» мира – образу Воланда.

В булгаковедческой науке существует довольно много высказываний по поводу прототипов Воланда (среди которых называют В.И.Ленина, И.В.Сталина, графа Калиостро и др.), переосмысления литературной традиции в создании данного образа (И.-В. Гете, Дж. Мильтон, Дж. Байрон, М.Ю. Лермонтов, Э.Л. Миндлин и др.). И, наконец, множество мыслей высказано о функции Воланда в идейно-художественной структуре романа, его роли в философской концепции «Мастера и Маргариты».

По мнению В.В. Петелина, образ Воланда – «лишь символ», в котором «автор изображает какую-то частицу себя», «живой символ, аллегория авторской совести и мудрости» [Петелин, 2000: 576–577]. Б.В. Соколов видит в Воланде «носителя судьбы», цель которого – встреча с мастером (творцом романа об Иешуа) и Маргаритой для определения их участи [Соколов, 2000: 163]. М. Йованович утверждает, что Воланд – «это переосмысленный Иисус из текста Матфея» [Йованович, 1980: 123]. Е.А. Яблоков рассматривает Воланда как олицетворение бесконечного Универсума, который «не знает добра и зла» [Яблоков, 2001: 159], в «ведомство» которого входят и свет, и тьма [Яблоков, 2001: 387] и т. д.

Наиболее распространенной в булгаковедении является мысль о Воланде – носителе добра и зла. Это мнение закрепилось сразу же после журнальной публикации «Мастера и Маргариты». Приверженцы данной концепции, как правило, апеллируют к эпиграфу романа, взятому писателем из «Фауста» Гете: «...так кто ж ты, наконец? – Я – часть той силы, что вечно хочет зла и вечно совершает благо» (V, 96). Гетевские строки, вынесенные в эпиграф, воспринимаются некоторыми учеными как дословное «откровение» о сути Воланда и схематично переносятся на функциональное поле образа, чего следовало бы, скорее, избегать. Нелзя забывать, что эпиграфы, взятые авторами из чужих текстов либо из собственных, как правило, дословно «неприложимы» к самому произведению, что в прозе Булгакова продемонстрировали уже многоплановые, полисемантические и аллегоричные эпиграфы «Белой гвардии» (из «Капитанской дочки» А.С. Пушкина и Откровения Иоанна).

В эпиграфе к «Мастеру и Маргарите» выделяются несколько семантических полей. Первое – «часть... силы» – указывает на соотношенность персонажа с мировым демоническим началом – «силами зла». В истории культуры понятие зла персонифицировано различными образами (змий, дракон, зверь, дьявол, Люцифер, Сатана, Антихрист и т. д.), к тому же

закрепилось довольно устойчивое представление, что «силы зла» могут представлять перед человеком в различных обликах. Воланд появляется на Патриарших прудах в качестве респектабельного иностранца, т. е. в своем «человеческом» облике, однако видится обитателям Москвы абсолютно разным. Об этом свидетельствует многоаккурсный портрет Воланда, состоящий из косвенных характеристик, составленных по сводкам якобы видевших его наблюдателей: «...человек... был маленького роста, зубы имел золотые и хромал на правую ногу. Во второй... человек был росту громадного, коронки имел платиновые, хромал на левую ногу. Третья лаконически сообщает, что особых примет у человека не было» (V, 101).

Идею многоликости зла подчеркивают и используемые в тексте по отношению к Воланду такие обозначения, как «змей», «дракон», «дух зла» и т. д., которые восходят к инфернальной сущности образа. Напомним, что змей, будучи древнейшим символом, встречающимся во многих мифологиях, зачастую выступает «контактером» «с тайнами земли... тьмы и загробного мира», носителем «множества опасностей, подстерегающих человека», «часто – эмблема смерти и хаоса» [Тресиддер, 1999: 115–120]. Мифологический образ дракона – крылатого змея – нередко является олицетворением «*мира теней, ночи и смерти*», «злых первичных сил», «хтонических сил хаоса, разрушительных энергий и зла» [Энциклопедия символов..., 2001: 161, 162, 163]. «Как дух зла, дьявол связан с символизмом дракона в западной традиции и змеи в иудейской и христианской традициях» [Тресиддер, 1999: 90]. Библейский контекст представляет змея и дракона как обобщающие символы дьявольского зла, врага человечества и даже идентифицирует его с сатаной: «...великий дракон, древний змий, называемый дьяволом и сатаной» (Откр. 12: 9).

В «Мастере и Маргарите» также просматривается переосмысление мифопоэтического мотива о духах – похитителях людей (история с «похищением» Лиходеева, с пропавшей головой Берлиоза и т. д.), однако традиционный для мировой культуры мотив похищения царевны, которая переносится божеством или другим каким-либо существом в иной мир (в русских сказках чаще змеем или драконом), замещается не менее устойчивым мотивом договора с нечистой силой, концептуально модифицированным в романе идеей самопожертвования во имя любви. Маргарита, движимая поиском своего возлюбленного, отправляется к нечистой силе, временно переходит в иномирие, пройдя ритуальный этап преображения (в ведьму), посвящения (становится королевой бала) и испытания.

В сцене первой встречи Маргариты с князем тьмы «змеиная» сущность Воланда «закодирована» с помощью символики предметных деталей интерьера, а именно – украшавших спальню повелителя теней двух канделябров: один – «в виде когтистых птичьих лап», другой – «в виде змей», причем «тени от светильников перекрещивались на полу» (V, 379–380). Упомянутое скрещение теней – объединение элементов, взятых от разных опасных животных, имплицитно воссоздает облик дракона, который традиционно изображался в виде змеи с огромным хвостом и птичьими лапами. По замечанию В.Я. Проппа, змей «есть механическое соединение из нескольких животных», доминантными видами которого выступают «пресмыкающееся + птица», «фигура дракона... в основном состоит из змеи + птицы». Эти гибридные существа «облечены таинственной властью» [Пропп, 1998: 327, 328].

Характерно, что эксплицитно визуальный абрис дракона в романе возникает дважды. Первый – в сцене полета Маргариты, когда та отчетливо видит на фоне полной луны профиль «загадочного, темного ...дракона, острой мордой обращенный к покинутому городу» (Москва; V, 366), – будто эмблему того, кто явился в земной мир. «Острая морда» этого существа ассоциативно соотносится с библейским остромордым зверем – воплощением дьявольского начала. И второй раз визуальный абрис дракона возникает в эпилоге, когда Понырев, который каждый год «не может совладать с... полнолунием», видит плывущую над ним и одновременно стоящую на одном месте цельную золотую луну «с темным коньком-драконом» (V, 540). Здесь семантика дракона – «лунного» зверя, господствующего в царстве тьмы, мире теней, ночи не только восходит функционально к геральдике посетившего земной мир Воланда, жертвой которого считает себя Иван Николаевич, но – шире – сопряжена с символикой вечного внутреннего «змееборческого» поединка, который, по мысли автора, не прекращается в душе (символизм очертания дракона становится означением «ужасного», что каждому человеку необходимо преодолеть прежде всего в себе).

Обратим внимание на второе семантическое поле эпитафия – «вечно... зла и вечно... благо», которое соотносится с философской концепцией романа об извечном существовании добра и зла (вечно зло и вечно благо), их вечном столкновении и противоборстве. Это подтверждают слова Воланда, обращенные к Левию Матвею, отказавшемуся пожелать здоровья «духу зла и повелителю теней»: «Ты произнес свои слова так, как будто ты не признаешь теней, а также и зла. Не будешь ли ты так добр подумать

над вопросом: ...как бы выглядела земля, если бы с нее исчезли тени?» (V, 503). Антинимичное существование добра и зла предполагает, что без одного невозможно было бы понять всю силу второго и наоборот.

Третье семантическое поле эпитафия «*хочет* зла» проецируется на суть образа Воланда и выполняемую им функцию в романе. Интересен в этом плане факт из жизни Булгакова, о котором известно из воспоминаний Е.С. Булгаковой и В.Я. Виленкина. В апреле 1939 г. Михаил Афанасьевич читал нескольким друзьям начальные главы романа «Мастер и Маргарита». Прочитав их, Булгаков обратился с вопросом: «Кто такой Воланд, как по-вашему?» Слушатели замялись – боялись неверным предположением обидеть автора. Елена Сергеевна, желая подбодрить их, предложила обменяться записками и в своей написала: «Дьявол». Молодой Виленкин написал: «Сатана». Пока юноша выводил своего «Сатану», Михаил Афанасьевич, не утерпев, подошел сзади, заглянул в записку и... молча погладил Виленкина по голове (цит. по: [Яновская, 1992: 60]).

То, что в Москве появится не кто иной, как представитель «сил зла», «закодировано» не без участия мифопоэтического символического пласта в первой же строке романа: «В час жаркого... заката... на Патриарших прудах...» (V, 97). Во-первых, закат – это угасание света, переход к ночи, царству мрака и тьмы – времени, когда по мифопоэтическим представлениям «активизируется» нечистая сила. Напомним, что Воланд позже будет назван «князем тьмы». Во-вторых, упоминание об атмосфере жары, которая усиливается и вскоре перерастает в зной (V, 98), вызывает ассоциацию с Пеклом, Геенной огненной и тем самым подготавливает появление Воланда. И, наконец, локус первого появления нечистой силы также видится неслучайным. Ведь пруды – это «неподвижная», «стоячая» вода, и народная традиция устойчиво связывает с ними обитание всякой нечисти: русалок, водяных и т. п. (ср.: «В тихом омуте черти водятся»). К тому же раньше Патриаршие пруды назывались Козьим Болотом [Лескис, 1990: 631], а «козлогим», как известно, в мифопоэтической традиции выступает именно дьявол.

Инфернальная сущность Воланда намечается в портретном изображении, насыщенном имплицитными символическими значениями.

Например, в указании на гипотетическую хромоту в многоракурсной модели портрета. Имплицитно она подтверждается признанием Воланда Маргарите: «Нога разболелась, а тут этот бал...» (V, 386), причем причину боли князь тьмы объясняет давнишней связью с очаровательной ведьмой, знакомство с которой состоялось в Брокенских горах, на Чертовой

кафедре. И, наконец, отчетливо хромота Воланда обозначается в момент его торжественного появления на балу в полночь, когда inferнальная сущность персонажа достаточно обнажена. Добавим, что хромота как примета нечистой силы соотносима с легендой о падшем ангеле Люцифере, повергнутом на землю (после чего он и остался хромым). В свою очередь, образ «хромого» демона имеет мифологические корни и восходит к ряду «подземных» богов, среди которых можно вспомнить, например, хромого древнегреческого бога-кузнеца Гефеста (обнаруживающего связь с огненной стихией, которой обладают и традиционные представители inferнального мира). Хромота, проявившаяся в момент наибольшей активности Воланда (его жертвами уже станут Степа Лиходеев, Никанор Босой, Варенуха, Римский, а также весь состав зрелищной комиссии, две тысячи зрителей Варьете и т. д.), эксплицитно указывает на связь булгаковского персонажа с потусторонним миром.

В портрете Воланда прослеживается и линия «кривизны», генетически восходящая к представлению о хтонической асимметрии. Например, в первом развернутом стилистически обособленном изображении внешности персонажа: с левой стороны платиновые коронки, с правой – золотые, серый берет лихо заломлен на ухо, брови одна выше другой, рот кривой, правый глаз черный, левый – зеленый.

Деталь портрета «кривой рот» придает лицу выражение безразличия, сильного недовольства, злой иронии, а также может символизировать неискренность, ложь – «кривду» («*кривда, кривость* – неправда, зло» [Афанасьев, 2002: I, 178]), которая часто звучит из уст персонажа. Например, о цели визита в Москву. Берлиозу и Бездомному Воланд представляется профессором и сообщает, что приехал изучать рукопись чернокнижника Герберта Аврилакского. Сотрудникам Варьете и управдому Никанору Ивановичу Босому Воланд объясняет цель своего посещения Москвы намерением выступить с сеансом черной магии. Буфетчику Сокову говорит, что просто хотел повидать москвичей в массе, а Маргарите – что прибыл ради проведения весеннего бала полнолуния. Вспомним, что одно из устойчивых прозвищ дьявола – «отец лжи», «лукавый». В изображении духа зла внимание на «кривизну» вновь акцентируется в сцене перед балом: его лицо «было скошено на сторону, правый угол рта оттянут книзу» (V, 380). Кривизна становится устойчивой характеристикой Воланда и будет акцентирована в сцене его прощания с Москвой. Хромота и кривизна маркируют и окружение мессира: например, «прихрамывающий иностранец с кривым глазом» Азazelло (V, 430); в ситуативных

портретах подчеркивается, что представители свиты «кривят рот», причем эта гримаса, как правило, появляется в момент их кривляния (V, 411, 492).

Обратим внимание на изображение глаз Воланда. В первом портретном описании сказано, что один глаз – черный, другой – зеленый. Характерно, что в народных поверьях черный глаз считался «нечистым, нехорошим», опасным (ср.: «Черный глаз минуй нас», «Бойся черного глаза», «Черный глаз опасный» и т. д. [Даль, 1998: I, 353, 354]), к тому же разного цвета глаза нередко воспринимались как примета нечистой силы. Символика же зеленого цвета может вбирать противоположные понятия: с одной стороны – семантику вечно обновляющейся жизни, с другой – зеленый соотносим с болезнью, гибелью, тлением, смертью, «даже сатану иногда изображают зеленым» [Даль, 1998: I, 109]. Ассоциативно этот цвет также связывается со змием и драконом (оба наименования, как указывалось, используются в романе по отношению к Воланду; интересно также, что этимология греческого слова «дракон» связана с обозначением «монстра» и «змея с пронзительным взглядом» [Тресиддер, 1999: 119]). Семантика зеленого цвета в структуре портрета Воланда восходит к мысли о том, что зло вечно, как и мир, в котором оно существует. Именно этот зеленый глаз Воланд обращает на Берлиоза (V, 102). Зеленый здесь ассоциативно соотносим также со змеем-искусителем в иудейской и христианской традиции. В Откровении Иоанна Богослова «древний змий, называемый дьяволом», соотносим с грехом богохульства (Откр. 12: 9). Змей как дух зла нередко выступает и «символом раздора, разобщения и искушения бессмертием» [Тресиддер, 1999: 90]. Глядя на Берлиоза зеленым коварным глазом, дух зла также искушает его, провоцирует на отрицание сакральных истин, чтобы тот еще раз повторил свои богохульные речи. Тем самым Воланд словно «подталкивает» Михаила Александровича к гибели: «– Именно, именно, – закричал он, и левый зеленый глаз его, обращенный к Берлиозу, засверкал...» (V, 105). Зло готово вырваться наружу и поразить председателя МАССОЛИТа. Когда же оно будет выпущено и Воланд во всю мощь «развернется» в Москве, а список его жертв будет достаточно велик, левый глаз утратит свой зеленый цвет и станет «пустым и черным» (V, 380). Заметим, что в финале романа, когда свита обретает свой настоящий облик, акцентированы глаза «демона безводной пустыни, демона-убийцы»: «Оба глаза Азazelло были одинаковые, пустые и черные...» (V, 525). Учитывая встречающуюся в романе мысль: «...основная ваша ошибка заключается в том, что вы недооцени-

ваете значение... глаз. Поймите, что язык может скрывать истину, а глаза – никогда!» (V, 283), – можно с определенной уверенностью сделать вывод о тщательной разработке Булгаковым в структуре создаваемых образов элементов портрета, насыщенных символической значимостью, в частности изображений глаз, которые, будучи нацелены на раскрытие сущности персонажей, выполняют характерологическую функцию, не утрачивая в свою очередь глубинных связей с мифопоэтическим контекстом.

С инферальной сущностью Воланда коррелирует сопряжение образа со стихией огня.

Довольно устойчивым элементом изображения князя тьмы выступают сверкающие взгляды в структуре ситуативных портретов. Появление огня в его глазах, как правило, знаменует ситуацию испытания и определения участи тех или иных персонажей, переход духа зла к действию (окончательно судьба Берлиоза будет решена, когда зеленый глаз Воланда засверкает) и нередко выступает признаком агрессии. Как известно, в большинстве культурных традиций огонь имеет устойчивую связь с инферальным миром (ср.: Пекло, Геенна огненная), потому вспышка в глазах Воланда имплицитно сопоставима с отблеском адского огня, вырвавшегося наружу.

Заметна тенденция накопления, нарастания огня в структуре рассматриваемого образа. Если вначале «огненная» сущность лишь намечена и заявлена вспыхнувшим и сверкающим взглядом, то затем она подтверждается, усиливается и явно просматривается как его характерная особенность. Например, в сцене первой встречи Воланда с Маргаритой: «*Два глаза уперлись Маргарите в лицо. Правый с золотой искрой на дне, сверлящий любого до дна души, и левый – пустой и черный, вроде как узкое игольное ушко, как выход в бездонный колодец всякой тьмы и тьней*» (V, 380), «...искристый глаз... вспыхнул» (V, 381). Отражающийся в описании глаз Воланда его внутренний мир соотносим с концентрацией инферального мрака и огня. Наблюдая за поступками людей, выискивая новые жертвы, взгляд духа зла нацелен на человеческие души и, по сути, становится оружием, открывающим ворота между человеком и инферальным миром. Акцентируя внимание на «присутствии» огня в глазах Воланда, Булгаков вводит характерные эпитеты «искристый», «огненный», уточняет, что глаз «...горел, ...хотя Воланд был спиной к закату» (V, 502). В финальной сцене полета при отсутствии развернутой портретной характеристики подчеркнут «*тихо горящий глаз*» (V, 524–525), мар-

кирующий завершение миссии повелителя теней в Москве. Таким образом, упоминание «огненных» взглядов Воланда выполняет не только характерологическую, но и сюжетно-композиционную функции: обнажая его сущностное начало, соотносимое с «дьявольским огнем», является предвестником трагических событий для провинившихся, что, в свою очередь, указывает на карательный характер его миссии.

Выступая устойчивым «спутником» Воланда, огонь прослеживается в его окружении: «огненно-рыжий» Азazelло (V, 186), «с горящими фосфорическими глазами» рыжая Гелла (V, 221), искры, «горящие в кошащих глазах» Бегемота (V, 319), сверкающие взгляды в ситуативных портретах свиты (V, 511). Абадонна же наделен в романе убийственным взглядом (в прямом значении), потому появляется в темных очках. «— А можно, чтобы он снял очки на секунду? — спросила Маргарита... — А вот этого нельзя, — серьезно ответил Воланд...» (V, 388). Когда Абадонна снимает очки, его взгляд убивает барона Майгеля — предателя и шпиона. Ученые указывали на соотношение булгаковского Абадонны с мифологическим персонажем *Аваддон* (евр. *abbaddōn* — «погибель»; греч. *Αβαδδών*) — ангелом Апокалипсиса, несущим смерть [Соколов, 2000: 7–8]. Однако заметим, что по своей сверхъестественной способности Абадонна сближается с Василиском — чудовищем, убивающим взглядом. «В отличие от дракона, который представляет зло в обобщенном виде, василиск угрожает беспечным грешникам в обыденной жизни» [Тресиддер, 1999: 34].

Огонь выступает константным атрибутом интерьера, предметного и вещного мира Воланда. Достаточно вспомнить «громадный камин», упомянутый в сцене перед балом: «несмотря на жаркий весенний день», в камине «пылали дрова», и возле него, «благодушно жмурясь на огонь», сидел «черный котище», в то время как Азazelло на шпаге жарил куски мяса, «и сок капал в огонь...» (V, 325). Во время бала из этого камина появляется нескончаемая вереница гостей, в воздухе сверкают и плывут «бесчисленные огни» (V, 390, 401), пролетающая по залу Маргарита видит под стеклянным полом «горящие под ним адские топки», темные подвалы, «где горели какие-то светильники, где девушки подавали шипящее на раскаленных углях мясо...», и фокусник-саламандра не сгорал в камине (V, 402). У пылающего камина происходит и ужин после бала. Обратим внимание, что среди вещей, увиденных буфетчиком Соковым в прихожей Воланда, будет «траурный плащ, подбитый огненной материей» (V, 324) (символика цвета которого ассоциативно соотносима с горящими углями преисподней), словно материальный знак-предупреждение

незадачливому посетителю и его дальнейшей печальной участи. Огонь в своем разрушительном, деструктивном значении развернется в результате проделок свиты Воланда – пожары в доме Грибоедова, квартире № 50, Торгсине, в комнате застройщика; функциональная значимость линии огня в романе по отношению к демонологическим персонажам подтверждается словами: «– ...огонь! – вскричал Азазелло. – Огонь, с которого все началось и которым мы все заканчиваем» (V, 516). В романе усматривается трансформация мотива о бесах-поджигателях (встречающегося в литературе, – достаточно вспомнить «Бесы» Ф.М. Достоевского, «Причту о черте» К.Д. Бальмонта). Мотив о бесах-поджигателях решается Булгаковым в комедийно-игровом ключе, и семантика огня помимо своей деструктивной функции не лишена в некоторых случаях очищающего значения (горят МАССОЛИТовские бумаги в доме Грибоедова и т. д.).

На inferнальную сущность Воланда и его свиты указывают также золотые предметы материального мира, которыми нечистая сила щедро наделена в романе. У князя тьмы их довольно много: коронки, часы, портсигар, цепочка, блюдо и т. д. В большинстве культурных традиций золото как драгоценный металл выступает полисемантическим символом: с одной стороны, золото устойчиво связывают с божественной эманацией, бессмертием [Энциклопедия символов..., 2001: 214, 216], с другой – нередко рассматривают как знак «нижнего» мира (возможно, в силу того, что в естественном виде оно находится в россыпях под землей). Золото подчас выступает знаком обитателей подземного мира, атрибутом нечистой силы (ср. отражение в русских народных сказках: нечисть охраняет клады), символизирует постоянное искушение материальным. Издавна золото являлось символом богатства и могущества – внешних атрибутов власти [Библейская энциклопедия, 1990: 281]. Интересно, что при первой встрече Бегемота с Маргаритой, явно желая понравиться будущей королеве, кот появляется с припудренными золотой пылью усами. Если учесть, что золотой пылью осыпали себе лицо римские императоры [Пропп, 1998: 375], то фарсово-карнавальная проделка кота выглядит весьма комичной. Обыгрываемая мифопоэтическая семантика золотых предметов намечает сущностный аспект (в случае с котом – претензии) их обладателя.

Заметим, что в начальной сцене на Патриарших прудах злая и агрессивная сила Воланда еще скрыта, так сказать, зашифрована, хотя прочитывается по мельчайшим деталям: «Что касается зубов... коронки», несмотря на жару – перчатки, прищуренный взгляд, словно прицел, обращенный на

окружающее и на Берлиоза. Ощущение тревоги, опасности, исходящей от Воланда, нарастает, подчеркивается динамикой черного цвета. В первом же описании внешности персонажа серый цвет сменяется черным: серый костюм, туфли, серый берет – под мышкой трость с черным набалдашником в виде головы пуделя (ученые указывали, что эта деталь – реминисценция из «Фауста» Гете: в облике черного пуделя Мефистофель проникает к Фаусту), брюнет, правый глаз черный, брови черные.

Интересное наблюдение сделано исследователями О. Кушлиной и Ю. Смирновым: начало романа М.А. Булгаков «перенасыщает» слогом «чер» (черная роговая оправка, чертыхание литераторов, черными красками очертил Бездомный в своей поэме Иисуса, Воланд глядит на небо, где «чертили черные птицы» и т. д.) [Кушлина, Смирнов, 1986: 109]. Подобное накопление слога «чер» предвещает появление слова «черт» в романе, «сопутствует» образу Воланда и способствует узнаванию его читателем.

Является дух зла именно в тот момент, когда концентрация людского зла на земле достигла наивысшего предела, поправа истина, справедливость, свобода творчества, царствуют нایتягчайшие с точки зрения Булгакова человеческие пороки: *ложь* (Берлиоз, Бенгальский, Лиходеев, Варенуха и др.), *предательство* (барон Майгель, Алоизий Могарыч, Римский и др.), *алчность* (сцена в московском Варьете, киевский дядя Поплавский, управдом Босой и др.), *трусость* (почти все персонажи Москвы 1930-х гг. испытывают страх). И «богохульные» речи Берлиоза словно «вызывают» Воланда. Стоит обратить внимание, что председатель МАССОЛИТа, доказывая Бездомному «несуществование» Иисуса, упоминает божеств различных этнокультурных мифологий, сопряженных, с одной стороны, с мифом об умирающем (исчезающем) и воскрешающем (возвращающемся) боге, а с другой стороны, обнаруживающих связи с загробным или «нижним» миром: «египетского Озириса» (Осириса – царя загробного мира), «финикийского Фаммуза» (Таммуза), который, по мифологическим преданиям, полгода проводит под землей, «грозного бога Вицлипуцли, которого... почитали ацтеки в Мексике» (V, 100). Вицлипуцли (правильно – Уицилопочтли) – верховное божество ацтеков, которому приносились кровавые человеческие жертвы [Кинжалов, 1991: 546]. Интересно, что образ Вицлипуцли (именно в такой словоформе) встречается в одноименной поэме Г. Гейне, в финале которой Вицлипуцли обещает вернуться с жаждой отмщения: *«Я примусь тогда за дело. / Там врагов я стану мучить, / Призраками их пугая, <...> / Мудрых и глупцов прельщу я... <...> / Шлю приятелям привет мой: / Сатане*

и Белиалу, / Астароту, Вельзевулу... <...> / ...отмицу я страшной мезтью...» [Гейне, 1989: 271].

В романе Булгакова сказано: «И вот как раз в то время, когда Михаил Александрович рассказывал поэту о... Вицлипуцли, в аллее показался...» иностранец (Воланд) (V, 100). Как представляется, здесь присутствует еще одна «зашифровка» культурной традиции, восходящая к сути рассматриваемого персонажа и выполняемой им функции. Берлиоз своими речами словно «вызывает» духа зла, его приход на землю. И Воланд появляется со своей свитой отнюдь не с благими намерениями. Список его жертв постепенно растет, злая агрессия нарастает, что прослеживается и в поэтике образа. Например, нагнетается линия черного цвета в изображении персонажа. После первых жертв – смерти Берлиоза и «сумасшествия» Бездомного – Воланд появляется уже одетым во все «черное и в черном берете» (V, 183). В театре Варьете на сеансе черной магии (которая сама по себе являет контакт с адскими силами) Воланд не только одет во все черное, но и предстает в черной полумаске (V, 227), что делает его облик еще «темнее» – сейчас он будет вершить свои «темные дела». Черная полумаска скрывает истинные намерения Воланда: через ее узкие прорезы изучающий взгляд направлен в зал, на посетителей театра с целью узнать, «изменились ли эти горожане внутренне» (V, 231), и ответ на этот вопрос обуславливает дальнейшие действия повелителя теней и его свиты. Интересно, что многозначная символика маски, начиная от древнейшего смысла – выражения сверхъестественной силы (чем отчасти объясняется ее активное использование в шаманстве), – дионисийской маски, имеющей своей целью внушить зрителю ощущение фатальности, до традиции западного искусства, где «маска – принадлежность аллегорических изображений Обмана, Порока, Ночи» [Тресиддер, 1999: 215], сопрягается с сущностным аспектом создаваемого Булгаковым образа. Кроме того, маска нередко выступает символом власти [Керлот, 1994: 115]. Упоминание о полумаске Воланда ассоциируется также с карнавальной стихией (сцены с переодеванием, переоблачением зрителей подобны карнавалу). Как известно, карнавальная маска является «своего рода фигуративной “материализацией”... низших... “инфернальных” тенденций, которым теперь позволено экстерниоризироваться, получить внешнее выражение» [Генон, 2004: 166]. Таким образом, полумаска как деталь сценического облачения черного мага на имплицитном уровне аккумулирует разнообразные оттенки символических значений и не случайно упоминается в облике «артиста», не желающего выдавать свою истин-

ную сущность. Зло, направленное на жертв Воланда, тем опаснее, что скрыто: удар наносится неожиданно – никто не ждет разоблачения (даже председатель акустической комиссии Семплеяров, который просил о нем), а тем более никто не жаждет наказания за свои пороки. Существует и такое толкование аллегорического значения маски: «Дикий ужас перед лицом Рока сменяется грубой насмешливой иронией... вот две маски, в которых заключена тайна бытия» [Жюльен, 1992: 239]. Насмешливая ирония характерна для Воланда, который посмеивается над человеческими слабостями, однако намерения его весьма серьезны, что подтверждается элементами ситуативного портрета. Например, в разговоре с Бездомным: «...смеясь, но не сводя несмеющегося глаза с поэта» (V, 109).

Когда жертвами князя тьмы станут многие жители Москвы, на нем появляется даже «черное белье» (V, 325).

Обратим внимание, что слово «черный» по словарю В.И. Даля включает в себя несколько значений, одно из которых, – «черного цвета, самый темный» [Даль, 1998: IV, 594], – разрабатываемое в структуре образа Воланда, имплицитно соотносит персонажа с «темными» демоническими силами, inferнальным миром. Вспомним, что Ад в христианских традициях представляется как «тьма крошечная» (Мф. 8: 12). Еще одно значение слова «черный» – «цвета сажи» [Мф. 8: 12] (см. в романе сравнение: «черный, как сажа» кот Бегемот (I, 147)). Сажа («копоть, горелая чернь» [Даль, 1998: IV, 127]) появляется в результате действия огня. В мифопоэтической традиции горение нередко выступает неизменным атрибутом преисподней, соотносясь с мучениями грешников в аду, который в свою очередь уподобляется «печи огненной» (Мф. 13: 42). Таким образом, опосредованно символика черного цвета в различных оттенках семантических значений соотносима с inferнальной сущностью Воланда. Наконец, в одном из своих переносных употреблений семантика слова «черный» обозначает «нечистый, дьявол, черт» [Даль, 1998: IV, 127].

Кроме того, слово «черный» вбирает в себя также оттенок значения «грязный, нечистый, замаранный», что в романе находит отражение в описании одежды Воланда – «грязной сорочке», грязной «ночной длинной рубашке», в которой тот появляется до и во время бала (V, 381, 403). Ср. также: в спальне он лежит на кровати с грязным бельем (V, 379); грязь – устойчивый элемент и в изображении свиты: грязная ладонь, грязный носовой платок Корovieва (V, 228, 317), «грязная тряпка» болтается вместо галстука на шее Бегемота (V, 406) и т. д. Упоминание о грязи «маркирует» нечисть, совершающую «грязные делишки».

Небезынтересным видится неоднократно встречающееся авторское уточнение, что грязная сорочка Воланда залатана, причем заплатка находится на левом плече: «*заплатанная сорочка висела на его плечах*», «... был одет в... ночную длинную рубашку, грязную и *заплатанную на левом плече*» (V, 381, 403). Учитывая идущую из древности символичность правой и левой стороны (см. подробнее в работах В.В. Иванова и В.Н. Топорова «О типологии систем двоичных классификационных признаков» [Иванов, Топоров, 1974], Н.И. и С.М. Толстых «К семантике правой и левой стороны в связи с другими символическими элементами» [Толстой, Толстая, 1974], а также в труде А.Н. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» [Афанасьев, 2002: I, 189–190]), можно предположить, что появление заплаты именно на левом плече весьма эмблематично, поскольку «...обнажить левое плечо – значит признать себя побежденным...» [Иванов, Топоров, 1974: 274]. Кроме того, нам показалась заслуживающим упоминания и то обстоятельство, что в некоторых мифопоэтических традициях герой-змееборец побеждает чудовище благодаря ране, нанесенной именно в плечо (например, в англосаксонском эпосе «Беовульф», древнейшую основу которой составляет германо-скандинавская мифология, герой одерживает победу над «прашуром зла», «ада исчадием», «исчадием мрака» Гренделем [Беовульф, 1975: 34, 42], ранив того в плечо [Беовульф, 1975: 67–68]). Благодаря мифопоэтическому контексту появление заплаты в одежде Воланда на левом плече видится неслучайным и выступает на уровне символики имплицитным знаком того, что в извечном поединке добра со злом, последнее, «залатав раны», вновь и вновь является в земной мир с готовностью действовать, о чем свидетельствует также активизация черного цвета в окружении князя тьмы (как в структуре создаваемых образов свиты, так и в деталях предметов обстановки).

Черный цвет становится знаковым на балу сатаны; цветовой ряд формируют детали внешности и интерьера: «черные плечи фразников» (V, 391), «кто-то в черной мантии» (V, 395), «черноволосый красавец» господин Жак со своею супругой, на голове у которой возвышались «черные перья» (V, 393, 394), чернокожие слуги, цепь с изображением «черного пуделя» на шее «черной королевы» (V, 389, 396), «черная пасть» камина (V, 393) и др. Сгущение черного цвета способствует восприятию бала сатаны как «черной мессы». А последняя, как известно, нередко зеркально копирует христианское богослужение, «переворачивая» и десакрализуя его, причем выполняются действия, противопоставленные

действиям священника. После причащения кровью предателя Майгеля на Воланде оказывается «черная хламида» (V, 405). Ассоциация с «**черной** мессой» усиливает накопление черного цвета в романе.

В заключительных главах романа динамичная энергия черного цвета в портретизации духа зла достигает кульминации при слиянии его с мраком, которое обнаруживается в тексте романа трижды: во время грозы над Москвой («сливается с мглой»), в сцене полета, где «черный всадник на черном коне» превращается в «глыбу мрака» (V, 525), и, наконец, в момент финального ухода «черного Воланда» в провал – мрачную бездну (V, 507, 525, 529), тот inferнальный мрак, частью которого он и является.

В поэтике образа с нарастанием агрессии духа зла соотносимо и удлинение его одежды: чем больше перечень жертв, тем длиннее одежда «повелителя теней». От обычной длины костюма героя при появлении на Патриарших прудах – до «невиданного по длине фрака» в сцене Варьете, после свершения суда над Берлиозом, Бездомным и Лиходеевым (V, 227); длинной ночной рубашки до и во время бала (V, 381); сутаны, хламиды после убийства и причащения кровью Майгеля (V, 502). И, наконец, одежда Воланда в финале удлиняется до невероятных размеров – черного плаща, покрывающего небо и землю (V, 523). Благодаря удлинению одеяния, соотносимо с постоянным увеличением числа жертв Воланда, и «накоплению» черного цвета, отражающему нарастание агрессии князя тьмы, фигура повелителя теней становится все более мрачной и зловещей.

Исходящая от духа зла опасность подчеркнута *мотивом остроты (острия)*, который формируется на различных уровнях: «мерцает» в деталях изображения внешности и одежды: «острый подбородок», «острые брови» (ср.: «острая морда дракона», о которой говорилось выше), реализуется предметным рядом «трость – шпага». В главе 1 романа «неизвестный» появляется на Патриарших прудах с «тростью под мышкой» (обратим внимание, что предмет использован не по своему прямому назначению). Повторно трость упомянута в главе 3, когда Бездомный видит Воланда уже после смерти Берлиоза. Ивану кажется, что Воланд держит под мышкой «не трость, а шпагу» (V, 145). Метаморфоза трости в более острый и опасный предмет на символическом уровне намечает начало борьбы. В мифологической битве оружие не только определяет состояние конфликта, но дифференцирует героя и врага, которого тот намерен уничтожить. Так, например, различные вариации «змееборческого» мифа наделяют, как правило, хтоническое чудовище способностью пора-

жать огнем, в руках же героя чаще всего оказывается меч или копье (ср. отражение подобного явления в русских народных сказках, иконографии). Причем в христианской традиции оружие – это прежде всего аллегорические символы духовности, моральности, слова Божьего (см., например, Еф. 6: 10–17). В «Мастере и Маргарите» шпага становится атрибутом демонологических персонажей – своеобразных «черных рыцарей» – и на глубинном уровне знаменует начало их карательной миссии.

Традиционная символика шпаги связана с поражением недостойного и соотнесена с точностью попадания в цель [Керлот, 1994: 367–368]. В поэтике создаваемых Булгаковым образов символика рассматриваемого предмета сопряжена с функцией наказания людей за неблагоприятные поступки и дела. При встрече с «недостойными» обнаруживается количественное увеличение шпаг, их сверкание, что становится своеобразным знаком-предупреждением возможного печального исхода. Например, в сцене визита буфетчика Сокова на квартиру Воланда шпаги упомянуты и до, и во время, и после посещения. Андрей Фокич видит четыре шпаги в прихожей, на пятой – Азazelлю жарит в гостиной куски мяса, что отчасти напоминает ритуал, поскольку к запаху жареного примешивается запах крепчайших духов и ладана (V, 325). Причем самой потенциальной жертве предлагают приобщиться и отведать кусочек. Блеск, сверкание шпаги становится символичным знаком вынесенного приговора. И в завершение визита, когда из скaredности буфетчик вновь возвращается в «проклятую» квартиру за забытой там шляпой, в руках Геллы появляется шестая шпага (заметим, что шпаг столько же, сколько и представителей потусторонних сил).

Интересно, что в сцене с буфетчиком появляется уточняющий эпитет к шпаге – «длинная» (V, 324, 325), что на условном уровне, как и трансформация размеров одеяний Воланда, ассоциативно восходит к удлинению перечня пострадавших от повелителя теней и его свиты, жертвами которых уже стали Берлиоз, Лиходеев, Римский, Варенуха, Босой, Поплавский, две тысячи зрителей Варьете, намечена и следующая жертва – лживый и алчный Соков, которому будет сообщена точная дата и причина грядущей смерти.

Характерно, что в романе шпагой не пронзают (в прямом смысле) противника. Как в мифологической и легендарной традиции, где магическая сила оружия весьма автономна, шпага, становясь неизменным атрибутом демонологических персонажей (устойчивое упоминание о ней присутст-

вует в сценах до, на и после бала «ста королей» – V, 381, 405, 412), выступает символичным знаком, намечающим очередные жертвы, знаком грядущего наказания. «Обнаженная» и поднятая вверх шпага, знаменующая переход к активному действию, нацеленному на поражение, композиционно предшествует убийству барона Майгеля и «вторичной» смерти Берлиоза: «Воланд поднял шпагу. Тут же покровы головы (бывшего председателя МАССОЛИТа. – О. К.) потемнели и съезжились, потом отвалились кусками, глаза исчезли, и вскоре Маргарита увидела на блюде желтоватый, с изумрудными глазами и жемчужными зубами, на золотой ноге, череп» (V, 324, 325). Из этой чаши король и королева бала причащаются кровью убитого барона. Генетически истоки данного мотива связаны с древним языческим обрядом, основанном на представлении о магическом перенесении свойств с убитого животного или врага путем поедания частей его тела или выпивания крови. Позже христианское причащение вином, символизирующем кровь Иисуса, базируется на аллегорическом смысле приобщения к таинству. Оппозиционный и «переворачивающий» христианство сатанинский ритуал возвращает кровавое пиршество как знамение победы темных сил. Именно в последнем функциональном значении, как представляется, данная сцена романа обыграна Булгаковым, причем здесь усматривается также трансформация легендарного мотива кубка, когда победитель на память о победе пьет из черепа побежденного (см.: «Повесть временных лет» – рассказ о гибели киевского князя Святослава Игоревича, а также развитие данного мотива в стихотворении Велимира Хлебникова «Написанное до войны» («Что ты ропишь, печенеже...», 1913).

В заключительных главах романа «длинная и широкая шпага» Воланда, ожидающего конца «действия», воткнута между двумя рассекшимися плитами террасы вертикально, «так что получились солнечные часы» (V, 502). Интересно, что в существовавшем во Франции обряде посвящения в рыцари меч символизировал вертикальную ось, которая связывала небо и землю и указывала властелину на его долг быть воистину справедливым, выполнение чего позволяло ему поддерживать вечный порядок вещей [Жюльен, 1999: 249]. Шпага Воланда с подчеркнутой вертикальной парадигмой имплицитно выступает знаком соединения земного и неземного («нижнего») миров. Тень шпаги, образующая часы, отсчитывает время пребывания повелителя теней в Москве и завершение его земного цикла, – она «медленно и неуклонно удлинялась, подползая к черным туфлям на ногах сатаны» (V, 502), – будто предоставляя время и шанс

задуматься людям, пока не поздно, о собственном выборе между добром и злом. Для ступивших на путь зла и порока тень шпаги будет «медленно и неуклонно удлиняться», открывая «вакантные места» в мир тьмы и теней.

Таким образом, возникая в начале романа в виде трости и в ходе развития сюжета превращаясь в шпагу, предметная деталь оказывается символически значимой (появление шпаги маркирует выбор жертвы, сверкание – знак вынесенного приговора, обнаженная и поднятая – грядущее наказание, длинная соотносима с увеличением перечня пострадавших и т. д.). В целом, сопряженная с временем (шпага-часы) и вертикальной парадигмой, она предстает своеобразным модифицированным вариантом мировой оси, художественно репрезентируя идею извечного соприсутствия миров (земного и inferнального, света и тени, добра и зла и т. д.).

Мотив острия, намеченный шпагой, продлевается символикой *иглы*, которая также утрачивает конкретное предметное значение (заостренного металлического стержня, острого и колющего) и выступает в своей условной семантике: предупреждает персонажей об опасности и грядущем наказании за несправедные дела. Например, с председателем МАС-СОЛИТа перед встречей с Воландом «...приключилась... странность... внезапно... сердце его стукнуло и на мгновенье куда-то провалилось, потом вернулось, но с тупой *иглой*, засевшей в нем. Кроме того, Берлиоза охватил необоснованный, но столь сильный страх, что ему захотелось тотчас же бежать с Патриарших без оглядки... “Что это со мной? Этого никогда не было...”» (V, 98). Контекстуальное соотношение «укол иглы – появление нечисти – грядущее наказание» подтверждается и опосредованной ситуативной характеристикой духа зла: «он (Воланд. – О. К.) смерил Берлиоза взглядом, как будто собирался сшить ему костюм...» (V, 107), – словно примеряя к председателю МАССОЛИТа наказание. Укол иглы испытывают до и во время встречи с нечистой силой директор Варьете Лиходеев (V, 180), председатель жилтоварищества Босой (V, 205), финдиректор Римский (V, 266), однако, погрязнув в своих пороках, обыватели не обращают внимания на данные предзнаменования, на символическом уровне предвещающие расплату.

Если иглы страха, беспокойства и т. п. вонзаются в сердце и мозг названных представителей Москвы 1930-х гг., то характерно, что Маргариту и мастера иголки, напротив, покидают, исчезают. Полная решимости найти возлюбленного, Маргарита отвергла сомнения, страх, и «...мгно-

венно, как будто из мозга выхватили иголку, утих висок, нывший весь вечер...» (V, 353). Избавляется от страха и мастер, обретая свободу и отпуская на свободу своего героя, после чего «беспокойная, сколотая иглами память стала потухать...» (V, 530). Страдание уходит, и «игла» исчезает, растворяется вместе с неприятными воспоминаниями, на смену которым приходит предощущение покоя. Указанное обнаруживает сопряжение семантики иглы со страхом, который осмыслен в романе в качестве одного из пороков. Исчезновение иглы знаменует обретение свободы теми персонажами, кто страдал и кого ожидает вознаграждение за их праведные дела.

Таким образом, продлевая символический ряд «трость – шпага», игла в своем условном значении становится признаком опасности, а ее уколы – знаком-предупреждением тем, кто встал на путь зла, о грядущем контакте с инфернальным миром; акцентируем внимание и на имплицитном упоминании иглы в приводимом выше характерном описании глаза Воланда: «пустой и черный, вроде как узкое *игольное ухо*, как *выход* в бездонный *колодезь всякой тьмы и теней*» (V, 380).

Демонологическую сущность персонажа и его соотнесенность с инфернальным миром раскрывает в романе бесчисленное множество деталей, «обступающих» создаваемый автором образ со всех сторон. Среди предметов, врастающих в визуальный облик князя тьмы, конечно же, обращает на себя внимание висящий на груди Воланда амулет: из «темного камня вырезанный жук на золотой цепочке и с какими-то письменами на спинке» (V, 381). И.Ф. Бэлза полагает, что жук на груди Воланда восходит к символу бога Озириса, повелителя Западных врат, судьи мертвых и хозяина преисподней [Бэлза, 1978]. Данный предмет видится символичным в целом, ибо мифологическая традиция прочно связывает жуков и прочих насекомых с «нижним» миром и царством мертвых. Письмена на спине жука ассоциируются, возможно, с каким-то «темным» заклинанием либо фрагментом текста чернокнижия; как указывалось выше, цель визита в Москву объясняется Воландом необходимостью расшифровки «подлинных рукописей чернокнижника Герберта Аврилакского»: «Я – единственный в мире специалист» (V, 110).

Зооморфные образы, в своем символическом значении маркирующие связь повелителя теней и его свиты с миром инобытия, обнаруживаются также в антураже «нехорошей» квартиры. Например, неоднократные упоминания о сове. Характерно, что во многих древних культурах «сова имела зловещий, даже ужасающий символизм» [Тресиддер, 1999: 346].

Ее считали птицей смерти, покровительницей ночи, особое магическое значение придавали светящимся во тьме глазам. Сова также указывала на принадлежность ее хозяина царству мертвого солнца, т. е. светила, опустившегося за горизонт и пересекающего море тьмы [Керлот, 1994: 477]. В христианской традиции сова становится символом нечисти и колдовства. Потому упоминание о сове, сидящей на каминной полке (из камина, как указывалось выше, в праздничную ночь бала князя тьмы появляются мертвецы), в контексте названных символических значений становится эмблематичным.

Еще одно упоминание о сове присутствует в сцене визита буфетчика Сокова на квартиру Воланда: «...из соседней комнаты влетела большая темная птица и тихонько задела крылом лысину буфетчика. Сев на каминную полку рядом с часами, птица оказалась совой...» (V, 327). Если учесть, что «с древнейших времен сова считалась вестницей несчастья» [Энциклопедия суеверий, 2001: 427], ее почитали как «посланца загробного мира, призванного провожать души в царство мертвых» [Тресиддер, 1999: 346], то сидящая рядом с часами, задевшая крылом Андрея Фокича «темная птица» становится на символическом уровне знаком того, что время буфетчика на этой земле истекает и вскоре ему предстоит перейти в мир с иным измерением, т. е. упоминание данного образа предваряет дальнейшую судьбу человека, за свои грязные дела попавшего во власть повелителя теней.

Среди символических деталей-маркеров, связующих Воланда и его свиту с потусторонним миром, можно также назвать зеркало, символизирующее проход в параллельный мир. Из «зазеркального» мира появляются Коровьев, Бегемот и Азазелло – «разоблачители» директора Варьете Лиходеева. Выйдя из зеркала, Азазелло подытоживает «разоблачение» Степы: «Он такой же директор, как я архиерей!» (V, 186).

Характерно, что поливалентная символика зеркала вбирает множество значений (о семиотике зеркала см. подробнее сб. «Зеркало. Семиотика зеркальности: Труды по знаковым системам» [Ученые записки Тартуск. ун-та, 1988]). С потусторонним миром в романе Булгакова сопряжено «пятое измерение». Игра измерений, игра зеркал в конечном счете оборачивается игрой миров: явленного и зазеркалья.

Подытоживая наблюдения над поэтикой булгаковской символики, обратим внимание на несколько основных положений, вытекающих из приведенных аналитических разборов. Во-первых, казалось бы, мельчайшие детали в изображении Воланда (стилистически законченных

описаний внешности и ситуативных портретов) и его окружения (интерьера, вещей, предметов, учитывая параметры цвета, размера, качественных обозначений и т. д.) содержат мощный символический код, соотносимый с художественным переосмыслением мифологических, литературных, культурных традиций, «мерцающих» в поэтике булгаковского текста. Во-вторых, как было показано выше, символические детали претерпевают определенные трансформации, создавая специфическое преломление смыслов и игры оттенков значений. В-третьих, они нацелены на выполнение комплексов характерологических и сюжетно-композиционных функций. В-четвертых, выстроенные по принципу уточнения и градации, они создают динамику образа в контексте этико-философской проблематики романа. В-пятых, отдельные символические детали нередко продублированы в структуре создаваемых образов-спутников Воланда, коими являются представители его свиты. Подобное «эхо», отраженное в повторениях и вариациях символическо-семантических сколков, делает сущность создаваемых образов аутентично определяемой.

В связи с рассмотренными выше особенностями поэтики ряда образов и их символических контекстов, закономерно вернуться к вопросу о рецепции эпиграфа, в частности заключительной его части: «...хочет зла и... совершает благо». Прежде всего необходимо заметить, что слово «благо», по «Толковому словарю живого великорусского языка» В.И. Даля, выражает два противоположных значения. В статье «Благий или благой» сказано: «...добрый, хороший, путный, полезный, добродетельный», но и «злой, сердитый, упрямый, упорный, своенравный, неугомонный, беспокойный; дурной, тяжелый, неудобный». Там же: «Благо ср. добро», и в переносном значении «не хорошо; дурно, беспокойно». Отсюда «блажь» и т. п. [Даль, 1998: I, 90–91]. Возможно, Булгаков по отношению к Воланду обыгрывает именно второе значение слова.

Однако если принять во внимание семантику слова «благо» в значении «добро», то закономерно возникает вопрос: что же «доброего» совершает Воланд?

Среди ученых бытует мнение, что Воланд – вершитель справедливости: наказывая пороки, он тем самым восстанавливает справедливость. Данная мысль представляется недостаточно убедительной, ведь справедливость в Москве 1930-х гг. после проделок князя тьмы и его свиты так и не восторжествовала, люди останутся прежними, что явствует из эпилога. «Произошли многие изменения...», однако они «мелки и незначительны» (V, 536–537), ибо изменилось нечто внешне, но люди не изменились

внутренне: Бенгальский покинул службу в Варьете и живет на свои сбережения, «которых, по его скромному подсчету, должно было хватить ему на пятнадцать лет» (V, 537). Варенуха перестал лгать по телефону, стал вежливым, «но зато и страдал же Иван Савельевич от своей вежливости!» (V, 537). Произошли кадровые перестановки: Степа Лиходеев раньше заведовал Варьете – теперь большим гастрономическим магазином, «перестал пить портвейн и пьет только водку... поздоровел» (V, 538). Финдиректор Варьете Римский поступил в театр детских кукол в Замоскворечье, а его прежнюю должность занял Алоизий Могарыч, который вновь улучшил свой «квартирный вопрос», причем сделал это очень быстро, за две недели. «И как раньше Римский страдал из-за Степы, так теперь Варенуха мучился из-за Алоизия. Мечтает теперь Иван Савельевич только об одном, чтобы этого Алоизия убрали из Варьете куда-нибудь с глаз долой, потому что... такой сволочи, как этот Алоизий, он будто бы никогда не встречал в жизни и что будто бы от этого Алоизия он ждет всего, чего угодно» (V, 540). Бывший председатель акустической комиссии московских театров Аркадий Аполлонович Семплеяров стал заведующим грибнозаготовочным пунктом и т. д. Люди не изменились внутренне, ибо ненависть, зависть бередают души. Например, Босой поменял любовь к даровым билетам на ненависть к театру вообще и стал ярым человеконенавистником и т. д.

Даже Иван Бездомный, которого мастер называл своим учеником и которому поручил дописать роман о Понтии Пилате, не оправдает надежд мастера. Зная, что история прокуратора и философа должна завершиться сценой милосердия – прощения Понтия Пилата, – и эту сцену Иван (теперь уже сотрудник Института истории и философии) видит каждый год в ночь полнолуния, он так и не допишет роман: «...память затихает, и... профессора не потревожит никто. Ни безносый убийца Гестаса, ни жестокий пятый прокуратор Иудеи всадник Понтийский Пилат» (V, 544). С уходом мастера Иван Николаевич Понырев перестает верить в реальность произошедшего и считает себя жертвой шайки преступных гипнотизеров (в структуре образа вновь актуализируется мотив «Фомы неверующего», характерный для Ивана в начале романа, когда он усомнился в подлинности истории Пилата и Иешуа). В эпилоге обнаруживается мотив повторяющегося блуждания по замкнутому кругу. Став человеком системы, он, по сути, растворяется в ней и отрекается от высоких порывов к постижению истины. Лишь раз в году, в «праздничную ночь весеннего полнолуния», Иван Николаевич не может совладать с со-

бой и устремляется по тому же пути, что и в начале романа: приходит на Патриаршие пруды, под те самые липы, садится на ту же скамейку, на которой некогда сидел с Берлиозом, затем «снимается с места и всегда по одному и тому же маршруту, через Спиридоновку, с *пустыми, незрячими* глазами идет в арбатские переулки...» (V, 541) и т. д., как и тогда, в погоне за бесами, где явно прочерчивался мотив дорожной плутанины. Обратим внимание на выделенные эпитеты, характеризующие профессора. Как ученый-историк, он бесплоден, о его научном труде нет никаких сведений. Остается не вполне осознанная тоска по вдохновению творчества, порой его тревожат «возвышенные счастливые сны» (V, 543). Но веры в творческие силы уже нет, поскольку произошла сделка с бесцельной жизнью. Вот потому и мечется Иван Николаевич Понырев по замкнутому кругу, как и Николай Иванович, который не сумел улететь за любовью, испугался и теперь не живет, а терпит жизнь и говорит неправду: «О, боги, как он лжет!» (V, 542).

Итак, люди не изменились, а ведь именно этот важный вопрос более всего волновал Воланда в сцене московского Варьете: «Изменились ли горожане внутренне?» (V, 231).

Усматривать «добро» Воланда в том, что он якобы спасает рукопись мастера, также вряд ли правомочно, ибо «Рукописи не горят» (V, 419) и Иешуа «прочитал сочинение мастера» (V, 504). Если же допустить, что князь тьмы творит добро, награждая покоем мастера и Маргариту, то подобное предположение вступает в противоречие с фактом сюжета: не Воланд, а Иешуа дарует покой героям. Дух зла и его свита выполняют грязную работу – убивают мастера и Маргариту (само по себе убийство невозможно отнести к сфере добра).

Нередко высказывалось мнение, что «добро» Воланда в том, что он соединяет мастера и Маргариту. Однако соединяет их прежде всего любовь и самопожертвование Маргариты, которая становится королевой бала сатаны. Воланд же заключает выгодную для себя сделку: по сути дела, душа Маргариты в обмен лишь на информацию о мастере. Посланный Воландом Азazelло отнюдь не обещает спасения мастера.

Важной для понимания философской концепции романа является фраза: «...каждому будет дано по его вере» (V, 403). У Булгакова в центре нравственной системы координат – прежде всего **человек**. Именно ему дано право выбора между добром и злом. Воланд же провоцирует ситуацию выбора, испытывая, «проверяя» людей (например, Босой мог и не брать деньги и т. д.). И если человек становится на путь зла, делает

выбор в сторону зла – он попадает *во власть Воланда*. Между тем повелитель зла не всесилен. Есть иная сила, перед которой Воланд отступает, – сила добра. Например, дух зла бессилен перед милосердием.

Сцен милосердия в романе много, и совершает милосердие у Булгакова именно человек. В сцене московского Варьете, когда конферансье Жоржу Бенгальскому за вранье отрывают голову, в зале раздается женский голос: «– Ради бога, не мучьте его!» (V, 234). Воланд делает вывод: «...они – люди как люди. Любят деньги, но это всегда было... Ну что ж... и милосердие иногда стучится в их сердца...» (V, 235). И голова конферансье водворяется на место.

Маргарита, благодаря крему Азazelло приобретшая ведьминские черты, устраивает погром в Доме Драмлита, бьет стекла, но останавливает дикий разгром именно милосердие: жалость к испуганному ребенку.

Воланд долго «примеряется», «прицеливается» к Маргарите, чтобы уяснить ее податливость злу. Он испытывает ее *до, во время и после бала*, не сводя с Маргариты «огненного» глаза (V, 414). Обратим внимание на немаловажную деталь в структуре мотива испытания – глобус, упоминаемый дважды: до и после бала. Накануне праздничной ночи весеннего полнолуния князь тьмы показывает Маргарите на «ожившем» глобусе картину войны, мать, а возле нее в луже крови разметавшего руки маленького ребенка (V, 387). Подобная схема – мать и убитый ребенок – повторится на балу: Коровьев представит Маргарите Фриду и поведает ее историю. После бала Воланд, продолжая испытывать Маргариту, предлагает вознаграждение – исполнение желания. По сути, он ставит героиню в ситуацию выбора, где Маргарита должна избрать: *для себя* (спасение мастера) *или для другой* (избавление Фриды от вечного мучения). Маргарита проявляет *милосердие*, попросит не подавать Фриде платок и выходит из сферы влияния Воланда. Реакция духа зла – слова о необходимости тряпками заткнуть все те щели, в которые просачивается милосердие, ибо, как признается Воланд, милосердие не его ведомства дело.

«– Так вы сделаете это? – тихо спросила Маргарита.

– Ни в коем случае... Каждое ведомство должно заниматься своими делами... какой смысл в том, чтобы сделать то, что полагается делать другому, как я выразился, ведомству? Итак, я этого делать не буду, а вы сделаете сами.

– А разве по-моему исполнится? <...>

– Да делайте же, вот мучение, – пробормотал Воланд *и, повернув глобус, стал всматриваться в какую-то деталь на нем...*» (V, 416).

Перед милосердием Воланд бессилен, ибо оно относится к сфере добра. И совершает милосердие у Булгакова, как сказано выше, именно человек. Вспомним, когда князь тьмы собирается послать Азazelло на расправу с критиком Латунским, погубившим мастера, Маргарита умоляет не делать этого, на что следует ответ Воланда: «Как угодно» (V, 410). Маргарита проявит сострадание, пожалев Понтия Пилата, мучающегося при полной луне: « – Двенадцать тысяч лун за одну луну когда-то, не слишком ли это много? – спросила Маргарита. – Повторяется история с Фридой? – сказал Воланд...» (V, 527). Оказывается, что Пилат уже прощен Иешуа, в образе которого Булгаков, переосмысливая библейскую и апокрифические традиции, разворачивает именно человеческие черты, осознанно проводя множество различий между евангельским Иисусом и романтным персонажем (что нашло освещение в булгаковедении, посему останавливаться специально на данном вопросе считаем излишним; см., например, [Зеркалов, 1986; 2006]).

Итак, в романе добро – относится к сфере человека. Но и зло – результат злой воли людей, которая предстает более деструктивной, нежели та, что исходит от inferнальных персонажей (заметим, что мастер, в душе которого воцарился страх, отнюдь не боится Воланда, отлично понимая, что перед ним сатана). Зло земное более ужасающе, нежели зло потустороннее; сходную мысль встречаем в статье Ф.К. Сологуба «Человек человеку – дьявол» (1907): «Какая адская мука – гореть живьем в дьявольском огне земного мучительства! Кто же мучительствует? Человек или Дьявол? Человек человеку – Дьявол... И нет Дьявола злейшего, чем этот...» [Сологуб, 1991: 158]. Изображением москвичей в романе Булгаков убеждает, что зло раздробилось и способно к действию. Подобная мысль прослеживается в пьесе Е.Л. Шварца «Дракон» (1943), в частности в финальных словах Ланцелота о том, что он убил Дракона, но, как оказалось, дракон живет в каждом человеке, и словах Эльзы, что Дракон не умер, а обратился во множество людей [Шварц, 1998].

У Булгакова земное зло, раздробленное и персонифицированное в московских сценах многочисленной когортой «мелких бесов» (в этой связи специфична и фрагментарная, мозаичная структура московских глав, и гротескно-сатирическое изображение персонажей, где смех выступает в традиционной для литературы функции борьбы со злом, и т. д.), моделирует картину мира, в котором нередко попираются истина и справедливость, верх оборачивается низом, взлеты человеческого духа подавляются, истинные ценности подменяются ложными, нарушая баланс, внося

диспропорцию и, как результат, деструкцию целостности универсума. Антиномичным противостоянием этому в художественном мире романа выступает «вечный дом» – творчество и любовь, имплицитная и эксплицитная семантика которых закодирована в изображениях «покоя».

Список литературы

- Афанасьев А.Н.* Мифы, поверья и суеверия славян: [Поэтические воззрения славян на природу]. Т. 1. М., 2002. 800 с.
- Беовульф / Пер. с древнеангл. В. Тихомирова // Беовульф. Старшая Эдда. Песнь о Нибелунгах. М., 1975. С. 27–180. (БВЛ. Сер. 1. Т. 9.)
- Библейская энциклопедия: Труд и издание Архимандрита Никифора: Репринт. изд. М., 1990. 902 с.
- Булгаков М.А.* Мастер и Маргарита // Булгаков М. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 5. СПб., 2002. 608 с.
- Бэлза И.Ф.* Генеалогия «Мастера и Маргариты» // Контекст: Лит. – теор. исслед./АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. М., 1978. С. 156 – 248.
- Вулис А.З.* Роман М. Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 1991. 222 с.
- Гейне Г.* Виципуцци // Гейне Г. Избр. соч. М., 1989. С. 254–271.
- Генон Р.* Символы священной науки. М., 2004. 480 с.
- Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. СПб., 1998. Т. 1. 800 с.; Т. 4. 688 с.
- Жюльен Н.* Словарь символов. Челябинск, 1999. 497 с.
- Зеркалов А.* Евангелие Михаила Булгакова: Опыт исследования ершалаимских глав романа «Мастер и Маргарита». М., 2006. 191 с.
- Зеркалов А.* Иисус из Назарета и Иешуа Га-Ноцри: К анализу «библейской линии» романа М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» // Наука и религия. 1986. № 9. С. 47–52.
- Иванов В.В., Топоров В.Н.* О типологии систем двоичных классификационных признаков // Иванов В.В., Топоров В.Н. Исследования в области славянских древностей. М., 1974. С. 259–305.
- Йованович М.* Евангелие от Матфея как литературный источник «Мастера и Маргариты» // Сборник за славистику. Вып. 18. Нови Сад, 1980. С. 109–123.
- Керлот Х. Э.* Словарь символов. М., 1994. 608 с.
- Кинжалов Р. В.* Уицилопочтли // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. Т. 2. М., 1992. С. 545–546.
- Кушлина О., Смирнов Ю.* Магия слова: Заметки на полях романа

- М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита» (статья вторая) // Памир (Душанбе). 1986. № 6. С. 109–123.
- Лесский Г.А. Комментарии // Булгаков М. А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 1990. С. 607–729.
- Петелин В.В. Жизнь Булгакова. Дописать раньше, чем умереть. М., 2000. 665 с.
- Протт В.Я. Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998. 512 с.
- Скороспелова Е. Б. Русская проза XX века: от А. Белого («Петербург») до Б. Пастернака («Доктор Живаго»). М., 2003. 358 с.
- Соколов Б. В. Булгаковская энциклопедия. М., 2000. 592 с.
- Сологуб Ф. Человек человеку – дьявол // Сологуб Ф. К. Творимая легенда. Кн. 2. М., 1991. С. 153–159.
- Толстой Н.И., Толстая С.М. К семантике правой и левой стороны в связи с другими символическими элементами // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. I (5) / Отв. ред. Ю.М. Лотман. Тарту, 1974. С. 42–45.
- Тресиддер Дж. Словарь символов. М., 1999. 448 с.
- Ученые записки Тартуского гос. университета. Вып. 831: Зеркало. Семантика зеркальности: Труды по знаковым системам. XXII. Тарту, 1988. 166 с.
- Шварц Е.Л. Дракон // Шварц Е.Л. Проза. Стихотворения. Драматургия. М., 1998. С. 320–390.
- Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Авт.-сост. В. Андреева и др. М., 2001. 576 с.
- Энциклопедия суеверий / Сост. Э. Рэдфорд и др. М., 2001. 560 с.
- Яблоков Е.А. Художественный мир Михаила Булгакова. М., 2001. 424 с.
- Яновская Л.М. Треугольник Воланда: К истории романа «Мастер и Маргарита». Киев, 1992. 189 с.

Сведения об авторе: Корниенко Оксана Александровна, докт. филол. наук, профессор, зав. кафедрой русской и зарубежной литературы Национального педагогического университета им. М.П. Драгоманова (Украина, Киев). E-mail: kornienko_o@mail.ru

Т.А.Пахарева

В ПРОСТРАНСТВЕ ПАРАДОКСА: О НЕКОТОРЫХ КУПРИНСКИХ КОЛЛИЗИЯХ У М. БУЛГАКОВА

В статье предпринимается попытка выявить общую направленность многочисленных переключек прозы М. Булгакова с текстами А. Куприна. По мнению автора, одним из общих оснований для формирования купринского интертекста у Булгакова является приверженность обоих писателей к парадоксальной логике выстраивания сюжетных и нравственных коллизий. С этой точки зрения рассматривается коллизия «зла, что совершает благо» в рассказе Куприна «Обида» (и выявляются системные аллюзии на этот рассказ в «Мастере и Маргарите»), а также коллизия превращения пространства игры и маски в пространство выявления истины и снятия масок («театральные» рассказы Куприна, «Мастер и Маргарита» и «Театральный роман» Булгакова).

Ключевые слова: сюжетный парадокс, аллюзия, претекст, хронотоп театра.

In the article, we take the attempts to reveal the common direction of the numerous similarities of M. Bulgakov's prose with A. Kuprin's texts. According to the author, one of the common basis for the formation of Kuprin's intertext in Bulgakov's texts is a commitment of both writers to paradoxical logic of building the plot and moral conflicts. From this point of view, we consider the conflict of "evil which commits good" in Kuprin's story "Offence", as well as we discover the systematic allusions to this story in "Master and Margarita". Furthermore, we consider the conflict of transformation of the space of a game and mask into a space of revealing the truth and the removal of masks ("theatrical" Kuprin's stories, Bulgakov's "Master and Margarita" and "The Theatrical Novel").

Key words: a plot paradox, an allusion, a pretext, a chronotope of the theatre.

Значимость купринского контекста для творчества М. Булгакова уже неоднократно констатирована исследователями. По мнению Р. Мошинской, «булгаковские отсылки к Куприну суть возвращение в молодость, восстановление времени, которое вроде бы разорвано "великими переломами" истории, но вместе с тем склеено, связано через язык, литературу и даже через бытовую повторяемость в условиях совершенно иной социальной реальности» [Мошинская, 2012: 436]. Для М.С. Петровского, в книге которого «Мастер и Город: Киевские контексты Михаила Булгакова» Куприн и Булгаков даже делят одну на двоих главу как «писатели из

Киева» [Петровский, 2001: 147–169], присутствие Куприна в интертексте Булгакова обусловлено в первую очередь причастностью обоих к Киеву. При этом и Р. Мошинская, и М. Петровский в центр купринского интертекста у Булгакова помещают рассказ «Каждое желание», который, бесспорно, является одним из самых прозрачных претекстов булгаковской «дьяволяды» в «Мастере и Маргарите». Однако число купринских источников «Мастера» все же не исчерпывается этим рассказом – та же Р. Мошинская в качестве источников цитирования в булгаковском закатном романе рассматривает и «Яму», и рассказ «Канталупы» и отмечает очевидность параллели рассказа «Гад» с эпизодом встречи литераторов с Воландом на Патриарших прудах (заметим в скобках, что остроумную реминисценцию из этого рассказа можно найти и в «Собачем сердце»: роман кухарки Дарьи Петровны и пожарника – это прямое исполнение «заветов» купринского героя, который высказывает своему собеседнику следующее соображение: «Приходит, например, кухарка. Ведь она, дурища, круглые сутки около плиты жарится. Стало быть, в кого она должна быть влюблена? Несомненно, в товарища по оружию – пожарного» [Куприн, VI: 384]).

Очевидно, что подобные наблюдения можно продолжать и дальше. Например, рассказ Куприна «Путаница» весьма соблазнительно представить как эмбрион эпизода пребывания Иванушки Бездомного в клинике Стравинского (и сюжетная ситуация попытки безумца доказать свою нормальность, и стилистика диалога врача-психиатра с пациентом у Куприна и Булгакова отличаются очевидным сходством). Но представляется, что имеет смысл обратиться к купринским источникам не спорадических аллюзий у Булгакова, а к тем произведениям, которые могут быть соотнесены с «Мастером и Маргаритой» системно. К таковым, очевидно, может быть отнесен рассказ 1906 г. «Обида», содержащий целый ряд разноуровневых (на уровне пространственно-временной структуры, на уровне системы персонажей, на уровнях событийно-ситуативном и концептуально-сюжетном) перекличек с булгаковским романом.

Напомним ситуацию, вокруг которой строится сюжет купринского рассказа: на заседание коллегии молодых адвокатов, расследующих обстоятельства еврейских погромов в Одессе, является депутация воров, чтобы высказать обиду на прессу, в которой прошли сообщения о том, что среди погромщиков были воры. Оскорбленные в своих лучших гражданских чувствах, воры заявляют о непричастности к этому грязному делу и в качестве доказательства того, что участие в погромах унизило

бы не только их человеческое, но и профессиональное достоинство, демонстрируют перед ошеломленными адвокатами некоторые виртуозные приемы воровского искусства. Это «показательное выступление», сопровождающееся спичем воровского предводителя, красноречие и образованность которого сделали бы честь любому адвокату, призвано убедить господ юристов в том, что воровское дело – это тоже профессия (пусть и осуждаемая обществом), у представителей которой есть не только впечатляющие навыки, но и принципы, несовместимые с участием в погромах. В итоге председатель комиссии адвокатов дает депутации воров обещание снять позорное пятно с воровской корпорации и устранить клевету по адресу почтенных мастеров своего дела, торжественно скрепляя это обещание крепким мужским рукопожатием с предводителем воровской депутации.

Прежде всего, в самом сюжете купринского рассказа содержится этически парадоксальная ситуация, мимо которой такой мастер и ценитель парадоксального остроумия, как Булгаков, вряд ли мог пройти: купринские герои обнаруживают образцовое гражданское самосознание и высокие понятия о чести там, где общество привычно видит только деклассированных маргиналов, и парадоксальная внутренняя логика образа вора-гражданина напоминает ту же логику, по которой Воланд и его свита, наследуя Мефистофелю, превращают зло в инструмент добра.

Это концептуальное сходство купринского и булгаковского сюжетов подтверждается многочисленными текстовыми переключками. Начнем с пространственно-временного плана. И в московских главах у Булгакова, и у Куприна все происходящее окрашивается в фантасмагорические тона, и ощущение нереальности происходящего усилено страшной жарой, с упоминания о которой начинаются и булгаковский роман («В час жаркого весеннего заката» [Булгаков, 1989: 334]), и купринский рассказ («Был июль, пять часов пополудни и страшная жара» [Куприн, IV: 306]). И у Булгакова, и у Куприна в разгар жары происходят заседания – соответственно, членов правления МАССОЛИТа и комиссии адвокатов. Жара влияет на настроение и тех, и других. «Зной... совсем изморил молодых адвокатов. Заседание велось лениво и немного раздраженно», – пишет Куприн [Куприн, IV: 306]; «Сидящие на стульях, и на столах, и даже на двух подоконниках в комнате Правления МАССОЛИТа серьезно страдали от духоты», – в тон сообщает Булгаков [Булгаков, 1989: 385] (кстати, герои Куприна, собрание которых происходит в фойе пустующего летом театра, тоже «сидели где кому пришлось, по двое и по трое, за мрамор-

ными столиками, а председатель помещался за пустующим прилавком, где раньше... продавались конфеты» [Куприн, IV: 306]). И у купринских адвокатов, и у булгаковских литераторов мысли в жару вертятся вокруг одних и тех же предметов: председатель собрания у Куприна мечтает о том, как сразу после заседания поедет на дачу, и о дачном же поселке на Клязьме ведут разговор в ожидании Берлиоза московские литераторы. Наконец, и у Куприна, и у Булгакова жара сопровождается упоминаниями о нарзане (у первого нарзану просит во время заседания председатель комиссии, у второго – Берлиоз в начале прогулки по Патриаршим).

На фоне расплавляющей мозг жары в текстах обоих писателей происходят и фантасмагорические встречи героев из одного мира с представителями мира иного (только у Куприна это не мистическое, а социальное иномирие). Сравним оформление ситуации такой встречи у обоих писателей. Как помним, у Булгакова заметную роль в формировании хронотопа встречи москвичей с силами тьмы играет пространство театра Варьете, где, собственно, происходит главный выход Воланда и его свиты «на публику». У Куприна адвокаты тоже заседают «в одном из частных театров», и дальнейшее «явление» воровской депутации происходит в этом игровом пространстве. У обоих писателей пространство общения с представителями «другого мира», таким образом, ощутимо театрализуется, наделяется гротескно-карнавальными чертами.

Эта «карнавальность» манифестирована уже во внешности и купринских, и булгаковских персонажей. Воровская депутация у Куприна при первом своем появлении характеризуется как «семь самых неожиданных, самых неправдоподобных личностей» [Куприн, IV: 307]; аналогичное впечатление производит и Воланд со своими спутниками при появлении не только перед каждым из московских персонажей романа, но и в целом перед публикой Варьете: «Прибывшая знаменитость поразила всех своим невиданным по длине фраком дивного покроя... Но удивительнее всего были двое спутников черного мага...» [Булгаков, 1989: 447]. Перекликаются и детали внешнего облика «фантастических» персонажей обоих писателей. Воланд, как всем памятно, во время встречи с литераторами на Патриарших имеет вид высокого элегантного господина «в дорогом сером костюме, в заграничных, в цвет костюма, туфлях» и с «тройкой с черным набалдашником» [Булгаков, 1989: 337]; председатель воровской депутации у Куприна тоже предстает барином (его постоянные определения в рассказе – «джентльмен», «барин», а театральный сторож после щедрых чаевых даже величает его «ваше сиятельство») «в

щегольской сюртучной паре цвета морского песка», в руке у которого «черная с серебром трость» [Куприн, IV: 307–308]. Как и Воланд, он безусловно повелевает своей «свитой», хоть и представляет «первого среди равных», — его власть, в частности, проявляется в моменты, когда он заставляет сопровождавших его воров вернуть прикарманенные у адвокатов во время «показательного выступления» вещи; при этом он даже черта поминает («Яша, я тебе в последний раз говорю, черт бы тебя побрал!...» [Куприн, IV: 322]), что в контексте сопоставления с «Мастером...» дополняет картину переключек. И, как Воланд, он выполняет роль силы, которая призвана пусть не самым добродетельным образом, но восстанавливать справедливость там, где она попорчена. Его речь и демонстрация воровского искусства его товарищами направлены на то, чтобы побудить адвокатов «снять... это кровавое и грязное пятно, так несправедливо... заклеивавшее» [Куприн, IV: 322] представителей профессии, которая, как следует из речи этого «джентльмена», тоже восстанавливает справедливость в области собственности и, являясь «как бы поправкой к чрезмерному накоплению ценностей в одних руках, служит протестом против всех тягостей, мерзостей, произвола, насилия, пренебрежения к человеческой личности» [Куприн, IV: 310].

Облик спутников «джентльмена» переключается с обликом свиты Воланда. Шестеро сопровождающих «джентльмена» воров «производили странное, сумбурное и пестрое впечатление. Точно все они впопыхах перемешали не только одежды, но и руки, и ноги, и головы. Здесь был человек с великолепным профилем римского сенатора, но облаченный почти в лохмотья. Другой носил на себе франтовской фракный жилет, из-за выреза которого пестрела грязная малорусская рубаха» [Куприн, IV: 308], и т. д. Нет необходимости доказывать, насколько органично вписываются в этот «карнавально-гротескный» ряд «клетчатый» Коровьев в своем треснувшем пенсне на «глумливой» физиономии или «рыжий разбойник» Азazelло с куриной костью в кармане черного трико.

Но наиболее полно и комплексно переключка между булгаковским и купринским текстами воплощена в сюжетной ситуации «демонстрации искусства» перед публикой. Прежде всего, в обоих случаях смысл этого зрелища, о котором в начале представления объявляют у обоих писателей коррелирующие друг с другом герои, не совпадает с традиционным смыслом подобных зрелищ. И Воланд, и купринский «джентльмен» далеки от намерения просто развлечь публику, каждый из них преследует свою особенную цель: Воланду угодно во время сеанса понаблюдать мо-

сквичей «в массе», а предводитель воров наглядную демонстрацию приемов воровского искусства рассматривает как средство убеждения, как аргумент, с помощью которого можно будет снять позорное обвинение с представителей его профессии. Разумеется, и публика в обоих случаях становится объектом специфического активного воздействия – ее не столько развлекают, сколько испытывают, и у обоих писателей, таким образом, «артисты» своими «фокусами» несколько экстравагантным способом докапываются до истинной, глубинной душевной сути «испытываемых», превращая их в главных действующих лиц, а их реакции – в главное содержание этого «шоу». Совпадают, впрочем, и некоторые формы булгаковского и купринского «спектаклей»: карманник Яша у Куприна вертит пальцами перед лицом «подопытного» адвоката, а затем возвращает ему изъятые из его кармана часы со словами: «А где же ваши часики-то, господин?» [Куприн, IV: 316]; у Булгакова Коровьев, «повертев перед глазами Римского узловатыми пальцами» [Булгаков, 1989: 447], тоже незаметно вынимает у него часы и возвращает их с репликой: «Ваши часики? Прошу получить» [Булгаков, 1989: 447]. При этом купринский Яша проговаривает реплику, обращенную к «жертве» его искусства, «тонким голосом» [Куприн, IV: 316], а Коровьев – «дребезжащим» [Булгаков, 1989: 447], и оба писателя, таким образом, голоса своих персонажей в этой «карнавальной» сцене тоже превращают в своеобразные маски. Наконец, поведенческие стереотипы и купринского, и булгаковского героев в момент их «торжества» совпадают: Коровьев возвращает Римскому часы, «развязно улыбаясь» [Булгаков, 1989: 447], и Яша после успешного опыта с адвокатскими часами «развязно возвратился к своим товарищам» [Куприн, IV: 316]. Еще один совпадающий момент «сеансов» у Куприна и Булгакова – это карточные фокусы, но если Булгаков на сцене Варьете заставил Бегемота и Коровьева поиграть волшебными колодами, то у Куприна карточные «вольты» объявлены («Теперь, милостивые государи, следующий из наших сотрудников покажет вам несколько обыкновенных карточных вольтов» [Куприн, IV: 316]), однако дело до них уже не доходит. Тем не менее, если рассматривать карты как непрременную часть «программы» представлений у обоих писателей, и эта часть окажется у них идентичной.

Но главное, как было сказано выше, – в совпадении смысла и цели всех этих «фокусов» у Куприна и у Булгакова. Открыв свое представление фразой из «Паяцев»: «Итак, мы начинаем, как поет Джиральдони в прологе из “Паяцев”» [Куприн, IV: 309], – купринский «джентльмен» за-

канчивает призывом сбросить маски: «Сбросимте, господа, внешние оболочки. Люди говорят к людям» [Куприн, IV: 318], и главным смыслом всего происходящего оказывается именно это – выявление истинной сути, глубинных принципов каждого из присутствующих, выход за рамки довлеющих сознанию каждого в повседневной жизни социальных стереотипов. У Булгакова театрально-карнавальное гротескное зрелище выполняет ту же функцию, что и у Куприна: в «представлении», которое разыгрывается в этом игровом пространстве, обнаруживается истинное положение вещей, и Воланд сходит со сцены сразу после того, как уясняет его и формулирует свои известные выводы о любви к деньгам, милосердии и квартирном вопросе. Воплощается очередной парадокс: пространство игры, маски, «личины» становится пространством снятия масок и обнажения подлинных лиц.

Рискнем предположить, что идея «переозначивания» хронотопа театра как пространства притворства и личин в пространство выявления подлинной сущности людей в целом унаследована Булгаковым от Куприна, поскольку в той же логике строится хронотоп многих театральных рассказов Куприна: «момент истины», снятие масок и обнажение сущностей людей, отношений, подлинных жизненных приоритетов в них нередко происходит именно в пространстве игры. Задан этот мотив был уже в «Последнем дебюте», который, при всей своей мелодраматичности, отчетливо воплощает эту мысль о подмостках как индикаторе истины – здесь расставляются все точки над «і» в отношениях героев, до конца проявляются их характеры и происходит развязка жизненного сюжета. Таким же образом раскрываются в своей глубинной сущности характеры героев и в рассказе «Полубог», где во время ставшего для него последним спектакля переживший свою славу знаменитый актер испытывает сначала уколы мелкого самолюбия и зависти по отношению к успеху своей молодой партнерши, совершает низкий поступок и затем проходит через настоящий катарсис, в котором его характер раскрывается во всей своей глубине. В момент последнего разговора с Юрьевой он говорит «теплым, проникновенным голосом, не рисуясь и не позируя против обыкновения» [Куприн, I: 421], поскольку этот последний в жизни составившегося актера «Гамлет» вывел его к подлинному переживанию и к подлинному самопознанию.

Так или иначе данный мотив можно обнаружить и в других театральных рассказах Куприна, но представляется, что один из них обнаруживает особенную близость к разработке театральной темы у Булгакова – это

рассказ «Как я был актером». О заинтересованном чтении Булгаковым этого купринского текста свидетельствует очевидная аллюзия на него в пьесе «Иван Васильевич». В замечательном диалоге Иоанна Грозного с Якиным из уст царя звучит ругательное «пес смердящий» по адресу сластолюбивого режиссера, а тот в своей ответной реплике, пытаясь вспомнить «что-нибудь по-славянски», лепечет: «Паки и паки...» [Булгаков, 1994: 154]. У Куприна старый циник, провинциальная знаменитость актер Тимофеев (заметим, однофамилец изобретателя машины времени инженера Тимофеева в «Иване Васильевиче»), который никогда не знает слов своей роли, во время спектакля «Смерть Иоанна Грозного» превращает трагедию в фарс, запутавшись именно в реплике про «пса смердящего»:

«И вот он доходит до слов: “Аки пес смердящий...” Нечего и говорить, что глаза его были все время в суфлерской будке. На весь театр он произносит: “Аки!” – и умолкает.

– Аки пес смердящий... – шепчет суфлерша.

– Паки! – ревет Тимофеев.

– Аки пес...

– Каки!

– Аки пес смердящий...» [Куприн, IV: 364].

Учитывая, что перед произнесением своего «паки и паки» Якин тоже просил Зинаиду «просуфлировать» ему («Зинаида, подскажите мне что-нибудь по-славянски» [Булгаков, 1994: 154]), можно считать, что текстовое совпадение реплик героев Куприна и Булгакова поддержано здесь и ситуативно, и на уровне типологии характеров, где халтурщик и невежда Якин, незаслуженно знаменитый и избалованный успехом, оказывается прямым «потомком» купринского Тимофеева.

Представляется, что эхом «Как я был актером» звучит и эпизод с телеграммой «в шестьдесят три слова», повествующей о душевной драме Лариосика, в «Белой гвардии» – у Куприна свои телеграммы другу с мольбами о деньгах герой живописует как «трагические вопли души по двадцати и по тридцати слов» [Куприн, IV: 344].

Но глубинное родство рассказ Куприна содержит, конечно, с «Театральным романом». В буквальном смысле это родство реализовано в отчестве героя «Леонтьевич» (которое, к тому же, в тексте романа все время акцентируется его постоянным пренебрежительным перевираанием враждебными герою персонажами: литератор-завистник фамильярно зовет его «Леонтьич», опуская имя, а Иван Васильевич упорно называет

героя именем «Леонтий», изобретая к нему каждый раз новое отчество). Купринский же герой носит фамилию «Леонтович», созвучную отчеству булгаковского героя.

Сближает произведения Куприна и Булгакова и тип нарратива, представляющий собой канонизированную в русской традиции «Повестями Белкина» систему повествовательных масок, – в обоих случаях тексты моделируются как исповеди героев (в сущности, истории «бедствий», в купринском варианте со счастливым, а в булгаковском – с трагическим концом), доверенные другу и с его помощью обнародованные, так что автор скрывается под двойным слоем масок – и собственно героя-повествователя, и редактора-публикатора.

С близким к купринскому пафосом изображает Булгаков и отталкивающие поведенческие черты людей театра. Так, фигура режиссера как «великого диктатора», властвующего над всем и вся, пародируется у Куприна в образе ничтожного и невежественного Самойленко, которому принадлежит тирада: «Если вам режиссер велит стоять на одной ноге, высунув язык, вы обязаны исполнить беспрекословно» [Куприн, IV: 354]. Не менее абсурдные этюды, которыми великий и ужасный Иван Васильевич наполняет репетиции в Независимом театре, наблюдает и булгаковский Максудов. Во всяком случае, режиссерское требование Ивана Васильевича к исполнителю главной роли в максудовской пьесе «съездить на велосипеде для своей любимой девушки» [Булгаков, 1989: 325] по степени бессмысленности находится недалеко от приказа «стоять на одной ноге, высунув язык». Сходными чертами рисуют Куприн и Булгаков и самодурство избалованных успехом актеров: с одинаковой истерической жестокостью ведут себя купринский Лара-Ларский, избивший портного, и булгаковская Пряхина, которая щиплет портниху за то, что та ей «испортила подол» [Булгаков, 1989: 247].

Наконец, перекликаются в «Как я был актером» и «Театральном романе» и элементы украинского колорита. У Куприна украинская провинция становится местом действия рассказа, у Булгакова Киев – родина и место самоубийства Максудова. С Украиной ассоциируют Максудова и окружающие, так что его перу приписываются хрестоматийные описания Украины, среди которых легко считываются пушкинские и гоголевские цитаты, но присутствует и купринский слой. На обсуждении пьесы Максудова некий Ипполит Павлович так представляет украинский план его романа (упрекая автора в том, что все это не попало в пьесу): «Эти... описания южной природы... э... звездные ночи, украинские... потом шумящий

Днепр... э... как выразился Гоголь... э... Чуден Днепр, как вы помните... а запахи акации... Все это сделано мастерски... В особенности... э... впечатляет это описание рощи... серебристых тополей листья...» [Булгаков, 1989: 289]. Пришедший в ярость Максудов при этом про себя констатирует: «Дело в том, что в романе моем не было ни акаций, ни серебристых тополей, ни шумящего Днепра» [Булгаков, 1989: 289]. Так выстраивается ряд из трех деталей «чужих» текстов: гоголевский Днепр, пушкинские «серебристые тополя» и цветущие акации, авторство которых, как представляется, и принадлежит Куприну, поскольку образ цветущей акации в его прозе многожды встречается, ассоциируется с южноукраинским пространством и даже акцентируется и гротескно мифологизируется в рассказе «Белая акация» и других «южных» текстах писателя (подробнее на эту тему см.: [Пахарева, Строкина, 2012: 90–100]). Украина Максудова, таким образом, в восприятии его окружения оказывается полностью заслоненной хрестоматийными ее образами у классиков, в число которых, кроме Гоголя и Пушкина, включается здесь и Куприн. Излишне говорить, что в этом эпизоде Булгаков выстраивает в игровом стиле генеалогию украинской темы в своем собственном творчестве, позиционируя Куприна, наряду с Гоголем и Пушкиным, как одного из творцов «украинского текста» русской литературы.

Столь многочисленные переключки «Театрального романа» с «Как я был актером» сигнализируют о концептуальной значимости купринского текста для Булгакова (что было и с «Каждым желанием» и «Мастером и Маргаритой»). Представляется, что здесь самым важным является осмысление театрального опыта и купринского, и булгаковского героев как своеобразной инициации. В сущности, тут по-новому продолжается та же тема театра, выступающего в качестве пространства испытания и выявления подлинной природы и сущности людей и отношений. И булгаковский, и купринский герои представлены как люди из нетеатральной среды, что обуславливает их особую позицию по отношению к этой среде: оба выступают одновременно и ее сторонними наблюдателями, и жертвами; оба не принимают ситуацию смешения жизни и театра, когда притворство и ношение масок переносятся с подмостков в реальность, и пытаются сохранить свое подлинное «я». Купринский герой выходит из этого испытания победителем, а булгаковский гибнет, но в любом случае именно взаимодействие с театром в конечном итоге выявляет некий личностный предел обоих.

Можно заметить, что у всех значимых для Булгакова текстов Куприна есть некий общий знаменатель – скрытая или явная парадоксальность,

даже оксюморонность сюжетных и / или психологических коллизий: то, что традиционно ассоциируется со «злом» и отсутствием моральных принципов, выступает на стороне добра и подает пример щепетильности («Обида»); пространство притворства и масок становится наилучшей средой для выявления истины и испытания героев на их способность сохранить собственное «я» («Как я был актером» и другие «театральные» рассказы Куприна). Все это позволяет добавить к имеющимся наблюдениям исследователей темы «Куприн / Булгаков» тезис о том, что Куприн в художественной рецепции Булгакова предстает не только близким по общим «беллетристическим» установкам «киевским писателем» (М. Петровский) и не только автором, через диалог с которым возможно «возвращение в молодость» (Р. Мошинская), но еще и образцом парадоксального остроумия, которое Булгаков столь ценил в литературе и в жизни.

Список литературы

- Булгаков М.А.* Избр. произведения: В 3 т. Т. 2. Киев, 1989. 750 с.
- Булгаков М.А.* Пьесы 1930-х годов. СПб., 1994. 671 с.
- Куприн А.И.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1964.
- Мошинская Р.* Зачем Булгакову Куприн? // Вопросы литературы. 2012. № 5. С. 421–436.
- Пахарева Т.А., Строкина С.П.* Миф о юге в прозе А.И. Куприна. Севастополь, 2012. 196 с.
- Петровский М.С.* Мастер и Город. Киевские контексты Михаила Булгакова. Киев, 2001. 367 с.

Сведения об авторе: *Пахарева Татьяна Анатольевна*, докт. филол. наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Национального педагогического университета им. М.П. Драгоманова (г. Киев, Украина). E-mail: pakhareva67@mail.ru.

М.С.Руденко

К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ “ОСНОВНОГО МИФА”: М.БУЛГАКОВ И С.ЛУКЬЯНЕНКО

Традиции художественного осмысления «основного мифа» в русской литературе XX в. (после 1917 г.) заложены в произведениях М.А. Булгакова. Традиционное религиозное восприятие действительности свойственно «Белой гвардии», «Бегу» и отчасти «Дьяволиаде». «Мастер и Маргарита» – художественный миф о литературном Спасителе и литературном сатане. Современная литература, в том числе диалогия С. Лукьяненко «Искатели неба», продолжает и переосмысливает булгаковские сюжеты. Антитеза земного и небесного, решение «вечных» вопросов становятся одним из центральных мотивов мифологической прозы XX в., своеобразно преломленных в современном русском романе жанра фэнтези.

Ключевые слова: Апокалипсис, Бог, Богородица, земной рай, икона, истина, Книга, крест, молитва, «основной миф», сатана, Сестра, «Слово», Спаситель, Христос, чудо.

The tradition of the artistic reflection on the “basic myth” in Russian literature of the XXth century (after 1917) laid in the works of M.A. Bulgakov. The traditional religious perception of the reality is characteristic for “the White Guard”, “Run” and partially “Diaboliad”. “Master and Margarita” is the art of the literary myth of the Savior and the literary Satan. Modern literature, including Sergei Lukyanenko’s novels “Seekers of the sky”, continues and reconsiders Bulgakov’s stories. The antithesis of the earthly and the heavenly, the solution of the “eternal” questions become one of the central motifs of mythological prose of the XXth century, specifically refracted in a modern Russian novel in the genre of fantasy.

Key words: the Apocalypse, God, the Virgin, the earthly Paradise, icon, truth, Book, cross, prayer, “basic myth”, Satan, Sister, “the Word”, Savior, Christ, miracle.

Традиции художественной интерпретации «основного мифа» (мифа об умирающем и воскресающем божестве) в русской литературе после 1917 г. закладываются прежде всего в текстах М. Булгакова. Религиозная мысль пронизывает все творчество великого писателя, реализуясь в двух основных ипостасях – выявлении светлого начала и его темного антипода. Эти тенденции особенно четко проявляются в «Белой гвардии», «Беге», «Дьяволиаде». Их синтез представлен в «Мастере и Маргарите».

Ближе к традиционной системе координат «Белая гвардия» и «Бег», повествующие о русской исторической трагедии. Нарушение мирового

порядка распространяется на все уровни бытия. При этом в «Белой гвардии» обнаружить первопричину слома нормы на первый взгляд непросто. Возможно, это влияние звезд (точнее, планет) – Венеры и особенно Марса. Или дело в смерти матери – смерти, непоправимо разрушившей уклад Дома. Или (и это кажется наиболее правдоподобным) в исторических событиях: Февральской революции и отречении царя. Но все эти факторы – природный человеческий и исторический – на самом деле лишь частные проявления единой мировой судьбы, как она представлена в Апокалипсисе. Именно в Откровении «увязаны» все пласты земного бытия – исторические потрясения, смерти, природные явления и катаклизмы. Апокалиптическими становятся все проявления «натуры» в «Белой гвардии», данные на фоне «нормы» – идеального (рождественского, гоголевского) городского пейзажа.

Соответствует традиции в романе и расстановка светлых и темных сил. Бес толкает на преступления и кровопролитие (мотив Петлюры), смущает, заставляет совершать подлости и соблазнять «малых сих» (линия Шполянского и Русакова). Богохульство ведет к пороку, нравственному разложению, болезни. Светлое начало способствует покаянию, духовному и телесному исцелению (история болезни Русакова). Соответствует привычной норме и трактовка образов священнослужителей – неусердных попов из сна Алексея Турбина и их живых прототипов, покорно выполняющих распоряжения петлюровских властей (эпизод богослужения в Софийском соборе и крестного хода). На другом полюсе – доброта, смирение, мудрость, возможно, святость отца Александра, священника храма Николы Доброго. Его прототипом, как известно, был служивший в храме Николы Доброго на Подоле протоиерей Александр Глоголев.

Именно с этим образом с самого начала романа связываются тема Апокалипсиса и предчувствия грядущих страшных испытаний. Тот же отец Александр на ином, частном, личном уровне выводит Ивана Русакова (обратим внимание на говорящие имя и фамилию) из тьмы заблуждений. Безусловно, символической является и «звездная болезнь» (вариация мотива звезд) Русакова, и приведшие к ней увлечение «новой» поэзией и богемным образом жизни. Собственно, те же причины исторической катастрофы – в самом широком смысле «блудный грех» – выявляет и Ахматова в «Поэме без героя».

Соответственно интерпретирован и образ светлых сил. Бог не вправе изменить реченное, в Апокалипсисе именно эта непоправимость может

навести на мысли о богооставленности, отсутствии покрова и над положительными персонажами (круг Турбиных, юнкера, офицеры), и над идеальным (Най-Турс) героем. Кажется, богооставленность распространяется и на сам Город, и на его жителей. Настигнутый петлюровцами подрядчик Фельдман молится в предсмертный час: «Боже! Сотвори чудо! Одиннадцать тысяч карбованцев... Все берите. Но только дайте жизнь! Дай! Шма-Исроэль! Не дал» [Булгаков, 1989: I, 287]¹. Все беззащитны перед «корявым мужичонковым гневом» (I, 237).

Однако (и в этом вечная парадоксальность проблемы зла, как-то сосуществующего с идеей Божественной любви) и в сне Алексея Турбина, и в молитве Елены Бог не только полностью соответствует типичным представлениям о Нем, но и являет чудо. И если в сне Турбина земные страдания и несправедливости покрываются абсолютной благодатью неземной любви, то чудо исцеления Алексея особенно ценно для жаждущих не столько загробных, сколько реальных, улучшающих земную жизнь божественных проявлений. Отметим, что каноническое чудо является в романе в абсолютно канонических формах. Это коленопреклоненная искренняя молитва, обет, «ожившая» икона и видение (незадолго до Рождества) образа Христа Воскресшего.

Больше ни таких чудес, ни таких образов в творчестве Булгакова не возникнет.

Заметим, что тенденция, намеченная в «Белой гвардии», – богооставленность «хороших», гибель самого лучшего (впрочем, сопровождаемая своего рода посмертными чудесами: спасением юнкеров и Николки, обретением «честных останков», отпеванием по православному чину, предопределенным водворением в раю, да еще в высоком звании), – приобретает в «Беге» и, конечно же, в «Ханском огне» качество непреложного закона. Если финал «Белой гвардии» обращает взор читателя на небо, к звездам, т. е. теоретически предполагает возможность выхода, какую-то высшую, пусть и только духовную перспективу, то в «Беге» такой возможности ни у героев, ни у читателя нет.

Окончательно завершена тема «попов»: им не остается места на земле. Насельники монастыря очевидно пополняют ряды мучеников, а бессильный что-либо изменить архиепископ Африкан сначала бросает спасших его монахов на произвол судьбы, а затем сталкивается с тщетностью молитвы. «Ваше высокопреосвященство, простите, что я вас перебиваю, но

¹ Далее ссылки на это издание даются в круглых скобках с указанием тома и страницы.

вы напрасно беспокоите Господа Бога. Он уже явно и давно от нас отступился. Ведь это ж что ж такое? Никогда не бывало, а теперь воду из Сиваша угнало, и большевики как по паркету прошли. Георгий-то Победоносец смеется!» (III, 233). После первой реакции на слова Хлудова – предложения «лечиться» – наступает мгновенное отрезвление: «Впрочем, сейчас не время» (III, 233).

Мотив иконы претерпевает эволюцию: в «Белой гвардии» это освящённое традицией и подтвержденное сегодняшним днем представление об образе, восходящем к Первообразу, свидетельству живого и действительного присутствия Бога в земной жизни, настоящая домашняя святыня. В «Беге» образ – одна из деталей интерьера, занимающая место между «зеленой лампой казенного типа» и «бесчисленными полевыми телефонами» (III, 227). При этом лампы и фонари не способны разогнать мрак невиданно морозной ночи, телефоны – принести добрые вести. Кажется, так же бессильна и беспомощна, несмотря на горящую перед ней разноцветную лампадку (вспомним, что именно загоревшаяся лампадка в «Белой гвардии» – своего рода прелюдия к чуду), икона св. Георгия. Но, на взгляд Хлудова, речь идет о вещах гораздо более страшных: богооставленность – не пассивность, не безучастие, а отвержение несомненно благородных побуждений и поступков белой армии. Некий уже совсем непонятный традиционному сознанию промысел оборачивает против белого движения даже силы природы. Это все тот же апокалиптический мотив; победивший змея (дьявола) св. Георгий в восприятии Хлудова приобретает манеры своего вечного противника: смех, как известно, отличительный признак сатаны.

Таким образом, окончательно оставленный Богом мир теряет всякие ориентиры, что ярче всего проявляется в судьбах Серафимы и Люськи. Именно женщина, хранительница вечных ценностей, наиболее уязвима, хотя, как выясняется, легче приспосабливается к неблагоприятным обстоятельствам. Место чуда теперь занимает удачное стечение обстоятельств: неожиданные встречи, везение / невезение в азартной игре.

«Заземляется» и образ мечты: в «Белой гвардии» это, как мы помним, звезды, в «Беге» – снег, покрывший Караванную улицу. Если в Городе вообще снег амбивалентен, он и элемент рождественского чуда, атрибут «Святочного деда», и пушкинский буран, знак беды, то снег на Караванной ассоциируется с саваном, загробным покоем (заметенные снегом следы); это своего рода смысловая рифма с эпитафией: «Бессмертье – тихий, светлый брег; / Наш путь – к нему стремленье. / Покойся, кто свой

кончил бег!..» (Жуковский) (III, 216). В том же ряду – образ смерти, преследующий Хлудова: «Ситцевая рубашка, подвал, снег, готово!.. Я помню армии, бои, снега, столбы, а на столбах фонарики» (III, 275). В такой же роли снег выступает в «смертной» поэме Ахматовой «Путем вся земли».

Тексты Булгакова, где действие происходит в исторической России 1920–1930-х гг., можно разделить на следующие топосы: Город – место погибающих традиций, покоя и счастья; собственно Россия – пространство непредсказуемое, набухшее бунтом и хаосом, таящее угрозу; Москва, сознательно отринувшая все традиции, устои и веру.

В московском мире человек не просто брошен сам на себя: за кажущейся пустотой скрывается темная определенность. В этом смысле весьма показательна «Дьяволиада», повествующая о том, каком образом заполняется пустота «свята места». Слово подменяется бессмысленным действием, при этом мотив погони, кажется, без существенных изменений переносится в роман «Мастер и Маргарита», оставаясь своего рода знаком присутствия нечистой силы. Символом потери иерархических представлений является мотив блуждания по лестницам, различным этажам, невозможность пользоваться лифтом. Иллюзорный подъем заканчивается мгновенным падением с высоты; никакие материальные средства обороны не действуют против бесовских сил.

Иной, также получивший свое развитие в «Мастере и Маргарите» мотив – поиск защиты у потусторонней темной силы от земных темных сил. В «Роковых яйцах» «бескормица» преодолевается благодаря вмешательству породивших эту самую бескормицу новых властей, впрочем, бесильных перед порожденным ими злом; подобным же образом, но уже сознательно действует профессор Прображенский, отстаивающий свое право на дополнительную жилплощадь. Москвичи в «Мастере и Маргарите» достигают поразительных результатов в истреблении средств обороны от сатаны: как известно, дьявол не выносит вида Креста и Богоматери, а именно эти сущности последовательно удалены из текста романа. Ни одного креста не появляется ни во время купания Иванушки в Москве-реке (судя по описанию места – рядом с храмом Христа Спасителя), ни в городском пейзаже, расстилающемся перед стоящими на балюстраде Пашкова дома Воландом и его свитой, ни на строениях Новодевичьего монастыря. Допустим, кресты храма Христа Спасителя и кремлевских соборов могут не просматриваться с тех точек, на которых находятся персонажи. Однако избыливающее церквями Замоскворечье и колокольня Новодевичьего монастыря очевидно находятся в их поле зрения. Мы хо-

рошо помним, к каким результатам приводят попытки перекреститься, предпринятые Соковым, Аннушкой и кухаркой. Впрочем, религиозное рвение, обаявшее Никанора Босого, помогает ему перебраться с Лубянки в клинику Стравинского, что, конечно, несколько облегчает его участь, но все же является достаточно сомнительной удачей. Единственный намек на существование Божией Матери – женские стоны в толпе, напиральной на помост перед дворцом Ирода во время вынесения Пилатом приговора Иешуа и разбойникам. Но ассоциации с Оплакиванием пресекаются объяснением этих стонов, которое возникает у Пилата: в давке пострадало несколько женщин.

Обратимся к трактовке образа литературного Спасителя. У Воланда, оказывается, нет иных способов поколебать неверие Берлиоза и Бездомного, кроме как прибегнув к помощи евангельских персонажей. Оказавшись в роли «евангелиста», Воланд трактует события и фигуры в духе Ренана. Этим подтверждается происхождение широко распространенных в ту эпоху трактовок образа Христа как просто «хорошего человека». Литературный сатана доказывает реальность существования Иисуса при помощи художественного текста, похоже, возникшего раньше, чем он был записан мастером. «Странность» замысла мастера, конечно, можно попытаться объяснить «темной» инспирацией. Он лишь фиксирует на бумаге некое – непонятно как дошедшее до него – сообщение. Процесс работы по сбору материала, в том числе знакомство со священными текстами, оставлен «за кадром»; «угаданное» мастером получает статус своеобразного откровения.

Итак, три «евангелиста», продолжая друг друга (причем Иван это делает во сне), свидетельствуют о Понтии Пилате, создавая художественный текст. Гораздо менее успешным на их фоне выглядит четвертый «евангелист» – Левий Матвей, истинность свидетельства которого отвергает Иешуа. На протяжении всех «ершалаимских» глав подчеркивается «человеческое» измерение происходящего, которое противоречит совершенному Иешуа чуду исцеления Пилата, осознанному им как чудо непорочно поздно. Соотношение художественного текста и Священного Писания служит неисчерпаемым источником рассуждений и спекуляций. Действительно, имя и образ Спасителя появляются в тексте романа в самых разных функциях и воплощениях. В поэме Иванушки Иисус выступает как реальный, но не очень хороший человек; Берлиоз говорит о Нем как о вымышленном персонаже мифов и легенд; Воланд подтверждает реальное существование Иисуса, уходя от вопроса, Бог Он или человек.

Мы знаем все подробности казни Иешуа, но в романе нет ни одного намека на главное событие – Воскресение. Хотя есть ряд свидетельств бессмертия души, в том числе в сцене бала у сатаны и противоположной ему по «знаку» сцене прощения Пилата. Трансформации внешнего облика Воланда и его свиты описаны убедительно и подробно, в то время как форма существования Левия Матвея (не говоря уже о самом Иешуа) остается загадкой. Во время разговора на верху Пашкова дома облачен ли Левий Матвей в плоть, как его оппоненты, или его образ – чистая энергия, как у Ангелов? В конце концов, воскрес ли, подобно Христу из видения Елены Турбиной, соответствующий ему литературный персонаж? С какой стороны реальности находятся Пилатова гора с креслом наверху, лунная дорога, Пилат, Иешуа, Банга? Ответа Воланда, цитирующего взятое из Священного Писания утверждение, что каждому дается по вере его, в данном случае недостаточно, тем более что подобный ответ разрывает ткань художественного повествования, наделяя его несвойственными искусству функциями религиозного свидетельства. Именно такие разрывы художественной ткани, на наш взгляд, и порождают бесконечные и бессмысленные дебаты по поводу соответствия романа церковным истинам.

Несмотря на отсутствие таких важных реалий, как Крест и образ Богородицы, впрочем, как и многих других примет религиозного быта, две из них все же присутствуют в романе. Но в отличие от играющей важную роль в традиционном мире «Белой гвардии» иконы Богоматери и образа святого Георгия Победоносца, свидетельствующего о богооставленности мира «Бега», икона «какого-то» святого, случайно обнаруженная Иваном в темном углу кухни коммунальной квартиры, особой роли не играет. И происходит это не столько потому, что Бог «обиделся» на неразумных людей, а в силу полного разрыва коммуникации. Иванушка даже не знает, что за святой изображен на иконке, как следует обращаться к Богу за помощью, и вообще не представляет себе возможности ни подобного молитвенного обращения, ни Божьей помощи.

Не случайно после ряда бессмысленных действий, иногда схожих с некоторыми моментами таинства крещения, он стремится не к храму Христа, а от него, к понятным ему сущностям – писателям, пирующим в «Грибоедове», силовым структурам. Таким же бессмысленным инстинктивным действием является хождение с зажженной свечей и иконкой – элементами богослужения Страстной Седмицы (четверговый огонь, крестный ход). С огромным тактом, свидетельствующим, на наш взгляд, о глубочайшей – на генетическом уровне – укорененности в традиции,

Булгаков относится к теме христианских реалий. Лишь тем, кто хорошо знает последование Пасхальной Заутрени, понятна как бы немотивированная дикая спешка, обуявшая тех, кто вальяжно расположился в Москве, пользуясь возможностями власти над временем и «пятым измерением». Пасхальная стихира начинается словами: «Да воскреснет Бог и расточатся врази Его», – и дальнейшее богослужение проникнуто идеей победы над смертью и адом. Поэтому вполне естественно желание Воланда и его свиты покинуть Москву, унося с собой свои добровольные жертвы до начала пасхальной службы, т. е. момента «расточения».

Необходимую «литературность» придает «ершалаимским» главам, в числе прочего, образ казни Иешуа. Вместо распятия на кресте он вместе с разбойниками подвергается повешению на столбах, имеющих, впрочем, перекладины, к которым веревками прикручены руки и ноги жертв. Последовательно уходя от богословских, вероучительных аспектов темы Голгофы и тем самым якобы приближаясь к «интеллигентскому» представлению о Христе, весьма распространенному в XX в., Булгаков при помощи замены традиционного образа креста на некий столб стремится показать беспочвенность этих самых интеллигентских рассуждений о вере. Отказ от истины, как она дана в Священном Писании, разрушает двухтысячелетнюю историю, превращая ее в бессмыслицу и хаос. Не вдаваясь в тонкости богословских толкований символического значения Креста, укажем лишь на то, что этот символ является отражением структуры мироздания.

Современная русская литература, следуя булгаковской традиции, дает целый ряд художественных доказательств актуальности религиозных вопросов. Одним из ярких примеров творческого развития этой темы в духе Булгакова является, на наш взгляд, диалогия С. Лукьяненко «Искатели неба» (в двух томах – «Холодные берега» и «Близится утро»). В силу известных исторических процессов последних десятилетий религиозная (шире – мистическая) тематика становится достаточно популярной как в «высокой» литературе, так и в беллетристике. Целый ряд авторов, работающих в жанре фэнтези, создает «миры без Христа». Это языческая вселенная М. Семеновой, мир «Тайного города» и «Герметикона» В. Панова, мироздание Н. Перумова с его параллельными вселенными, древними богами, магами и опасными слугами крайне непонятной, но, кажется, недоброй сущности, носящей почему-то имя Спасителя, и т. д. Да и сам С. Лукьяненко (например, в широко известных «Дозорах», рассказывающих о борьбе темных и светлых сил) избегает упоминания о Боге.

Однако в дилогии «Искатели неба» он предпринимает попытку создать альтернативную историю человечества, как она выглядела бы, если бы Священная История повернулась по-другому.

Впрочем, в основе сюжета лежит тот же «основной миф» – повествование о благом, безгрешном, принесшем себя в жертву за людей, умирающем и воскресающем божестве. Или все же «обычном» праведнике? Исходные данные изменены с самого начала. Как и в романе Булгакова, «основной миф» проступает через ткань сюжета, но не в виде фабулы (хронологической последовательности событий), как в «ершалаимских» главах, а в виде рассыпанных в тексте загадочных намеков. По мере движения к финалу читателю предстоит самому воссоздать из мозаичных сведений связную картину происходившего когда-то и, оглядываясь назад, встроить древние события в условное настоящее время. Таким образом, появляется свойственный булгаковскому тексту эффект одновременного существования вечного и временного. Вечность определяет современность; настоящее – лишь изменяющаяся во времени декорация, в которой разыгрывается все та же мистерия. Дилогия Лукьяненко – своего рода продолжение важнейшей для XX в. мифопоэтической традиции.

Действие разворачивается в Европе и Иудее; реалии (огнестрельное оружие, изобретение паровоза, освоение электричества, планеры, здание, построенное из стекла и металлических конструкций) позволяют соотносить романное время с рубежом XIX и XX вв. Как и в «Мастере и Маргарите», в романе Лукьяненко сосуществуют несколько сюжетных линий, точнее, внешний (событийный и нравоописательный) и внутренний (мистический) пласты. Внешний пласт следующий: по пути на каторгу некий Ильмар-вор, от лица которого ведется повествование, встречает подростка по имени Марк. Им удастся бежать, взять в плен «летунью» Хелен и на ее планере перебраться с каторжных островов на материк. Планер терпит крушение, и герои теряют друг друга. Вскоре Ильмар узнает, что и он, и Марк объявлены в розыск по всей Империи, занимающей территорию современной Европы. Пытаясь уйти от погони, Ильмар встречается с разными людьми, из разговоров с которыми постепенно выясняет, почему на них с Марком идет охота. Вместе с Хелен Ильмар находит сбежавшего Марка на Капри, превращенном в огромный развлекательный центр. Спасаясь от преследователей, беглецы приобретают союзников, пробираются через Европу в Турцию и затем в Иудею. По пути они неоднократно рискуют жизнью, переживают удивительные приключения.

Время создания «Искателей неба» (1999–2000 гг.) накладывает отпечаток на выбор сюжета. Если в традициях русской классической литературы, в романе Булгакова, как и в большинстве романов, написанных в России до 1990-х гг., важное место занимает любовная линия, определяющая сюжет и оправдывающая существование героев и событий, то теперь любовь отходит на самый дальний план, редуцируясь до необязательных эпизодов. Интимные отношения Ильмара и Хелен трудно назвать романом: они подчинены чему-то более важному – достижению поставленной цели. Литература рубежа XX–XXI вв. – идеальная иллюстрация гениальной догадки Гоголя: «Да, если принимать завязку в том смысле, как ее обыкновенно принимают, то есть в смысле любовной интриги, так ее точно нет. Но, кажется, уже пора перестать опираться до сих пор на эту вечную завязку... Теперь сильнее завязывает драму стремление достать выгодное место, блеснуть и затмить, во что бы то ни стало, другого, отмстить за пренебрежение, за насмешку. Не более ли теперь имеют электричества чин, денежный капитал, выгодная женитьба, чем любовь» [Гоголь, 1952: 367–368]. В «Искателях неба», и это редкость, поставлена иная цель, чем победа в борьбе за выживание, статус, материальные ценности. Адаптируя детективную интригу, роман «опрокидывает» приключенческий стандарт в область своеобразного духовного поиска. В этой, главной, сюжетной линии интрига завязывается с момента первого упоминания «Холода», некоторой таинственной области, куда можно проникнуть при помощи «Слова» и извлечь хранящиеся там личные ценности. Обладание «Словом» – удел избранных, социальной элиты. Это магическое умение передается по наследству, его очень трудно обрести и легко потерять. Обладая «Словом» неприметный подросток Марк привлекает внимание Ильмара. У него на «Слове» хранится драгоценный железный кинжал, фонарик и книга. В ней содержится величайшая тайна, из нее можно понять, как развивались события альтернативной Священной Истории.

Исходный пункт един: Бог посылает Сына на землю. Но Иосиф не слушается Ангела и не спасается с семьей в Египте. Сына Божьего убивают вместе с остальными вифлеемскими младенцами. Скорбящим Марии и Иосифу в утешение и на воспитание Бог посылает выжившего в бойне простого маленького мальчика. Он становится Пасынком Божьим, Испытителем. В целях духовного преображения мира Бог дает ему некое абсолютное знание – изначальное «Слово»: «Слово Господне дано людям как пример чуда повседневного, ежечасного, достойным людям до-

ступного. Позволяет Слово в пространстве духовном, под взглядом Господним, любую вещь, тебе принадлежащую, скрыть до времени... Слово – будто оселок, на котором каждый свою душу правит» [Лукияненко, 2010: 154–155]. Очевидна параллель этого образа с первыми словами Евангелия от Иоанна. Искупитель странствует и проповедует истину, к нему присоединяются двенадцать учеников и Сестра Мария, имеющая черты сходства как с Богородицей, так и с Марией Магдалиной: «За одну сцену с перевозчиком сколько в свое время копий было сломано, многим она обидной для Сестры представлялась. Снаружи и впрямь – непотребство, а глянешь изнутри, как Покровительница бедного лодочника святым благословением оделяет, и все наносное из души пропадает... Витражи хитрые, снаружи одно видишь, как оно со стороны людям казалось, а изнутри все совсем по-другому...» [Лукияненко, 2010: 131]. Искупителя заключают в темницу, его покидают одиннадцать апостолов. Верными ему остаются Иуда и Сестра, которая приносит ему кинжал. Искупитель берет на «Слово» все оружие римских воинов, которые встают на место одиннадцати предателей (очевидный рефлекс сказания о св. Сорока Мучениках Севастийских). Под впечатлением от чудес, совершаемых благодаря «Слову», в Искупителя верит все больше и больше людей, он доходит до Рима и становится Земным Царем. Однако, потерпев неудачу в проповеди духовного совершенства, Искупитель уходит из Рима. Желая искупить грехи мира, Пасынок Божий добровольно терпит казнь и уходит вместе с орудием казни в Холод, тем самым совершив великое чудо: он единственный из живущих берет на «Слово» самого себя, тогда как все остальные не могут брать на «Слово» что-либо живое или не принадлежащее лично им. Орудием казни, как и в романе Булгакова, является столб, к которому привязывают жертву. Последователи Искупителя носят изображение столба на шее, а при молитве складывают руки столбом. Последователи Сестры строят себе отдельные храмы, проповедуют доброту и милосердие, при молитве складывают руки лодочкой. К Сестре обращаются те, кто не может рассчитывать на суд Искупителя: самые страшные грешники, больные и нищие. Именно Сестра записывает подлинную историю Искупителя, но эти записи таинственно исчезают. Верующие пользуются писаниями апостолов-предателей. Основы вероучения неизбежно искажаются, и «Слово» из способа духовного просветления становится магическим инструментом обогащения и сохранения материальных ценностей. Обыденное чудо полностью теряет вероучительный смысл. Став привычным, оно ничего не меняет ни в

жизни людей, ни в их душах. Мир, где есть «Слово», так же жесток, коварен и равнодушен, как мир обезбоженной булгаковской Москвы. Таким образом, Лукьяненко пытается в художественной форме дать очередной ответ на вечный вопрос: почему столь редки чудеса, ведь Господь благ и всемогущ, а значит, может чудесным образом помочь всем, создав рай на земле.

Взаимоотношения адептов Искупителя и Сестры – не самые дружеские, хотя и не напоминают споры католиков и православных. Слуги Искупителя стремятся уничтожить Марка, всех его последователей и Книгу, тогда как слуги Сестры стараются спасти хранителей Книги, но не дать им воспользоваться знанием. Эта религия – чисто европейское явление; жители Руссийского ханства, по-видимому, так и не освободившегося от татаро-монгольского ига, исповедуют мусульманство, соблюдая при этом некоторые национальные обычаи. Существуют и иудеи, и сектанты, учение которых предполагает наличие дьявола – соперника Бога, что у адептов Искупителя и Сестры вызывает недоумение. Империя переживает очевидный духовный кризис и нуждается в новом откровении, мессии или праведнике, способном восстановить духовный порядок. Эту роль берет на себя Марк, точнее, Маркус, младший принц правящего Дома. Гонения на него, прочитавшего Книгу Сестры, не менее жестоки, чем гонения на создателя книги об Истине – булгаковского мастера. Сильных мира сего интересует не религиозная проповедь, а власть над миром. Поэтому одинаково опасны роман о Понтии Пилате и Книга Сестры, в которой хранится изначальное «Слово», открывающее доступ ко всем сокровищам мира.

Тем самым читатель возвращается к вопросу о небесной истине и земной власти. Иудейская обида на Спасителя, не стремившегося к земному царству, звучит в словах булгаковского Каифы, в отличие от Пилата прекрасно понимающего, кто такой Иешуа Га-Ноцри.

Текст Лукьяненко – своего рода художественный эксперимент: а что будет, если появится некто, обладающий божественной энергией, но собирающийся использовать ее для решения насущных проблем мира? Цель Марка – создание справедливого Земного Царства, рая для всех людей. Но по пути в Иудею, где он собирается явить «Слово», его все более и более невероятные чудеса делаются не для блага мира, а в целях самозащиты и убеждают только его добровольных «апостолов». Этих людей – бывшего стражника, переводчика, епископа, летунью, старого придворного лекаря, русского шпиона, настоятельницу монастыря – чудеса

Марка избавляют от смерти, но не просветляют. А самый близкий к Марку человек, Ильмар-вор, мучается сомнениями: истинный ли Мессия Марк или все-таки кто-то типа Антихриста? Ведь он собирается стать Правителем своего справедливого царства, распределив между верными спутниками посты, которым они вроде бы идеально подходят. Пламенно верующий епископ Жерар будет лучшим Пасынком Божиим (аналогом римского папы); летунья Хелен наведет порядок в армии, стражник Арнольд – в правоохранительных органах... Всем найдется место, кроме благородного и совестливого Ильмара, который стремится не к земной, а к какой-то высшей истине. И когда после всех испытаний Марк добивается власти над миром, обрушив на головы людей настоящий железный дождь (именно этот металл служит всеобщим эквивалентом стоимости в Империи), Ильмар покидает Марка, идя на поиск собственной правды.

Таким способом – от противного – Лукьяненко доказывает непреложность христианских максим. Его выводы далеко не оптимистичны: тайна мира остается неразгаданной, Земное Царство («Железный век»), скорее всего, дело Антихриста; никакое земное благополучие не успокоит ищущую неба душу. Притча об очередной попытке создания всеобщего благоденствия, как и следовало ожидать, кончается горьким разочарованием в отличие от рассказа о счастливом завершении долгого пути к истине «пятого прокуратора Иудеи всадника Понтия Пилата» [Булгаков, 1980: 309].

Список литературы

- Булгаков М.А. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1989. 623 с.; т. 3. М., 1990. 703 с.
Булгаков М.А. Избранное: Роман «Мастер и Маргарита»; Рассказы. М., 1980. 400 с.
Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1952. 448 с.
Лукьяненко С. Близится утро. М., 2007. 380 с.
Лукьяненко С. Холодные берега. М., 2010. 381 с.

Сведения об авторе: Руденко Мария Сергеевна, канд. филол. наук., ст. преп. кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: liza_rudenko_1996@mail.ru

Е.В.Кравченко

СИНОНИМЫ МОРЯ В СОСТАВЕ КОМПОЗИТОВ И СОЧЕТАНИЙ С КОСВЕННЫМ АТРИБУТОМ В «БЕОВУЛЬФЕ»

В качестве первого компонента композита поэтический синоним *sǣ* получает значение героизирующего эпитета, однако не встречается в сочетании с косвенным атрибутом. При этом он вплотную сближается с субстантивными эпитетами, исследованными М.И.Стеблин-Каменским. Однако если там величальное значение стирало денотативное, то здесь оно служит выявлению картины мира, запечатленной в «Беовульфе». Сходную семантику приобретают и другие синонимы моря. Собственно сама их синонимизация совершается внутри композита. В отличие от центрального синонима *sǣ* они не утрачивают функции генитивного атрибута и в этом случае выступают с конкретным денотативным значением, лишенным космологической составляющей.

Ключевые слова: композиты, сочетание с косвенным атрибутом, синонимическая система, субстантивный эпитет, героизирующая семантика, древнеанглийский эпос, аллитерационный стих, поэтический язык.

The poetic synonym *sǣ* used as the first element of a compound becomes a heroizing epithet. In poetry this word is never found in genitive combinations. It is very close to substantive epithets studied by M.I. Steblin-Kamensky. However, the denotative meaning of the word *sǣ* is not replaced by its heroizing semantics, but reflects the picture of the world expressed in *Beowulf*. Other synonyms for “sea” converge in the position of the first element within a compound. As a genitive attribute they preserve their denotative meaning which lacks a cosmological component.

Key words: synonymic system, compounds, genitive phrase, substantive epithet, heroizing semantics, Old English epic, alliterative verse, poetic language.

Синонимическая система моря в «Беовульфе» должна рассматриваться не как данность, а как приобретение поэтического языка (ПЯ). Синонимизация отдельных лексем, смежных по своему денотативному значению, происходит в результате поэтического творчества. Известно, что композиты и атрибутивный комплекс, в том числе сочетания с косвенным атрибутом, образуют тесную ритмико-синтаксическую связь в кратких строках (КС) аллитерационного стиха, ибо сложное слово служит метрической моделью краткой строки: «Наиболее действенно это влияние проявляется в метрической трактовке сло-

в о с о ч е т а н и я в КС. Ориентируясь на каноническое сложное слово, словосочетание приобретает просодическую сплоченность (когэзия)» [Смирницкая, 1994: 120]. Это общее положение, однако, не отменяет индивидуализации синтаксических позиций синонимов в атрибутивных комплексах и их употребления в разных типах композитов. Словообразовательная и синтаксическая функции выступают при этом как источник поэтической информации.

Заметим в данной связи, что между относящимися к морю словами, употребляющимися в словосочетаниях (в качестве косвенного атрибута), и первыми элементами композитов (субстантивный атрибут) проходит важнейшая семантическая грань. Если употребление в позиции первого элемента композита ведет к синонимизации лексем, то функция косвенного атрибута, напротив, способствует их дифференциации. Чрезвычайно важно при этом, что в эпической поэзии основное обозначение моря *sǣ* неупотребительно в позиции косвенного атрибута. Однако словарь древнеанглийского языка Босворта-Толлера приводит примеры, демонстрирующие, что в прозаическом контексте нет подобных ограничений; ср.: *for gedrēfednesse sǣs swēges* «из-за возбуждения звуков моря»; *sǣs earm* «рука моря» (пека); *gang tō ðæs sǣs warofe* «пошел к берегу моря» [Bosworth, Toller, 1975: 808].

Вместе с тем слово *sǣ* очень частотно в качестве первого компонента сложных слов: 20 композитов включают обозначения мореплавателя – *sǣlīðend* (377b, 411a, 1818a, 2806a), *sǣman* (329a, 2954a), *sǣrinc* (690a); морского пути – *sǣsið* (1149a), *sǣlād* (1157b, 1139b); корабля *sǣbāt* (633a, 895b), *sǣgenga* (1882b, 1908b), *sǣwudu* (226a); берега – *sǣnæs* (223a, 571a), *sǣweal* (1924b), *sǣwong* (1964b); морского волнения – *sǣwylm* (393b) и морского дна – *sǣgrund* (564b); морских чудовищ – *sǣdēor* «морской зверь» (1510b), *sǣdraca* – «морской дракон» (1426a), а также матери Гренделя – *sǣlāc* «морская добыча» (1624b, 1652a); ср. поэтические наименования гаутов *Sǣ-Gēatas* (1986a) и обладающего властью на море конунга *sǣcyning* (Онела, 2382b)¹; прилагательные *sǣmēre* «утомленный морем» (325a) и *sǣgēap* «изогнутый» (о носе корабля, 1896b)². В целом синоним *sǣ* употребляется в функции субстантивного атрибута в 72,5% случаев (11 контекстов с отдельным словом *sǣ* и 29 употреблений *sǣ* в качестве первого компонента композита). Таким образом, мы ви-

¹ Ср. диал. *sæ-konung* «вождь викингов» [Берков, 1962: 745].

² Здесь и далее приводятся данные поэтического словаря Клэбера к 3-му изданию «Беовульфа» (см. сноску 4).

дим, что в ПЯ основной синоним моря имеет дистрибуцию, которая не может быть объяснена общими правилами языка. Здесь пролегает четкая грань между поэтическим и прозаическим языком, ср. примеры употребления в Евангелии и в «Беовульфе»: Mt 18:6 – on *sæs* grund «на дно моря», Lk 18 – *tō sæs grunde* «ко дну моря», но Bēo 564b – *sægrund* «морское дно»³.

Море мыслится в эпосе не «географически», а в масштабах эпической космогонии и в тесной связи с композицией эпического сюжета. И даны, и гауты – равно «морские жители». Но эпический сюжет выстраивает свою перспективу. Земля данов, в которой происходят основные события (в первой части) – это центр обитаемого мира, окруженный заморскими странами, что важно для сюжета «Беовульфа». Глобальное значение, придаваемое происходящим здесь событиям, «непосредственно связано с тем местом, которое Хеорот занимает в системе эпического мироздания» [Мельникова, 1987: 169]. Строительство палат подобно творению эпического мира; именно здесь scop исполняет песнь о первотворении, вызывающую «отголоски космогонических мифов в героико-эпическом преломлении» [Мельникова, 1987: 169]. Палаты Хеорот – это центр героической вселенной, куда устремлены и где сойдутся сила зла (чудовище) и спасительная сила гаутских воинов. В эпосе относительно него задаются центростремительные и центробежные координаты событий. Так, центростремительное движение, «перемещение в центр эпических событий» обозначают ге-композицы в позиции анакрузы [Смирницкая, 1994: 301]. Ср. начало эпической темы «путешествие героя» (корабль Беовульфа отправляется в державу данов): *Gewāt bā ofer wægholm / winde gefȳsed // flota fāmīheals / fugle gelīcost* «Помчался тогда по взволнованному морю ветром гонимый корабль пенношей, птице подобный» (217–218).

В «Беовульфе» различное местоположение данов и гаутов находит воплощение в разных пространственных характеристиках, отраженных композитами с субстантивными атрибутами. Страна данов окружена морем, но их связь с морем не имеет сюжетной функции, не героизируется, поскольку их земля – это «средоточие героического мира» [Мельникова, 1987: 169]. Связь с морем релевантна лишь для спасителей-гаутов: они живут за *морем* и совершают трудный *морской* путь. Противопоставле-

³ Текст «Беовульфа» цитируется по изд.: Beowulf and the Fight at Finnsburg / Ed. with introduction, bibliography, notes, glossary, and appendices by Fr. Klaeber. 3rd ed. Boston, 1950.

ние данов и гаутов отчетливо выражено в наименованиях берегового стража и «мореплавателей» при пересечении Беовульфом границы между сушей и морем (самое начало эпической темы «герой на берегу»). В державе Хродгара дружину Беовульфа встречает «страж Скильдингов» (при этом слово *weard* «страж» аллитерирует с обозначением берега *weal*): *þā of wealle geseah / weard Scildinga, // sē þe holmcifu / healdan scolde* «Тогда с берега увидел страж Скильдингов, тот что морские скалы охранять должен» (229a–230b). Преодолеваемое героем расстояние между державами резко пресекается границей между сушей и морем, обозначенной композитом *holmcifu* «морские скалы» с обозначением моря *holm* в функции субстантивного атрибута.

Различное положение в героическом пространстве земли данов и морской державы гаутов и далее фиксируется в обозначениях берегового стража субстантивными атрибутами, отражающими оппозицию «суша – море», и отмечается аллитерацией на уровне долгой строки (ДС). Так, после победы над Гренделем и его матерью героя провожает домой береговой страж данов, обозначенный композитом 1890b – **landweard** (субстантивный атрибут *land* «земля»). И, напротив, уже через несколько строк сказано, что в гаутской державе Хигелака славную дружину встречает **hūðweard** «морестражник», при этом на уровне ДС слово *hūð* «бухта» в позиции первого компонента композита аллитерирует с синонимом моря *holm*: *Hraþe wæs æt holme / hūðweard geara* «Вскоре был у моря / морестражник наготове» (1914). Земля данов, повторим это, осмысляется как срединный мир, оплот миропорядка и центр притяжения героев из окружающих ее морских держав, поэтому при появлении Беовульфа в датских пределах преобладают обозначения тверди *land* «земля» и *weall* «берег». По контрасту возвращение героя к родным берегам отмечено употреблением слов *holm* «море» и *hūð* «бухта», акцентирующих связь гаутов с морем.

Приведем и другие примеры. Приветствуя незнакомцев в датских пределах, береговой страж называет дружину Беовульфа **merelīðende** «мореплаватели» (255a). Далее рассказу о гаутах и их характеристике сопутствуют композиты с субстантивным атрибутом *sæ-*. Хродгар говорит, что слышал о подвигах Беовульфа от мореходов **sæliþende** (377b), очевидно также гаутов, с которыми он в благодарность отправлял дары на родину. Затем Беовульф восхваляет Хеорот: *secgað sæliðend / þæt þæs sele stande...* «сказывают мореплаватели, что палаты стоят...» (411). Заметим, что, когда на пиру Беовульф рассказывает Унферту, как во время состязания с Бре-

кой он расчистил море от морских гадов, чтобы они больше с пути не сбивали, мореплаватели *brimlīðende* (568b) упоминаются безотносительно к их роду-племени. При этом в позиции первого компонента композита употребляется слово *brim* «прибой».

Появление Беовульфа и его дружины в державе Хродгара отмечено увеличением числа композитов с субстантивным атрибутом *sǣ-*: *sīde sǣnæssas* «широкие мысы» (223a); *sǣwudu sǣldon* «корабль укрепили» (226a); *setton sǣmēpe* «поставили [щиты], утомленные морем» (325a); *sǣmanna searo* «моряков оружие» (329a); *ond gē him syndon / ofer sǣwylmas* «и вы для него [Хродгара] из-за бурного моря [долгожданные гости]» (393); *sǣbāt gesæt* «на корабль сел» (633a). Корабль Беовульфа метафорически обозначается композитами с синонимичным первым элементом *sundwudu* и *sǣwudu* – букв. «морское дерево». В начале морского путешествия готовый к отплытию корабль у берега именуется словом *sundwudu* с первым компонентом *sund* «пролив». Когда же происходит центростремительное перемещение героя в державу Хродгара с целью совершения подвига, корабль, причаливший к датским берегам, обозначается композитом *sǣwudu*. При этом оба словосочетания с композитами формируют один и тот же *отмеченный тип стиха*: *sundwudu sōhte* «к кораблю направился» (208a) и *sǣwudu sǣldon* «корабль укрепили» (226a) (А*1)⁴. Само путешествие через море сулит славу, дает предчувствие подвига. На пиру, принимая чашу у Веальхтеов, Беовульф называет корабль, на котором он отплыл от родных берегов, словом *sǣbāt* (633a).

Итак, выбор основного обозначения моря *sǣ* в качестве первого элемента сложного слова в большинстве случаев обусловлен его связью с сюжетной линией «Беовульфа». Важно, что гауты явились из-за моря, и этот момент постоянно подчеркивается, усиливается в композитах. Обозначение моря *sǣ* – это простое слово, предпочитающее локативную функцию, но в эпосе в нем воплощена картина мира [Гвоздецкая, 2000: 94; Полякова, 2013: 74–75]. В этой картине мира оно имеет двойное значение: стихия, которую надо преодолеть мореплавателям, и *море* героического эпоса. Это слово получает героизирующие коннотации за счет того, что его космологическое значение уже заложено в сюжете. Из контекста видно, что в позиции первого компонента композитов, отражающих развитие повествования, происходит «окачествление» значения. Ответ по-

⁴ В системе Зиверса А-стих с дополнительным второстепенным ударением на первой вершине [Смирницкая, 1994: 17].

добных слов, выполняющих сюжетную функцию, лежит и на композите *sǣrinc*, где субстантивным эпитетом *sǣ*- отмечен доблестный дружинник Беовульфа: *snellīc sǣrinc / selereste gebēah* «храбрый воин на постель в пиршественном зале возлег» (690). После победы над Гренделем и его матерью герой говорит о своем намерении вернуться домой в державу Хигелака: “*Nū wē sǣlīðend / secgan wyllað*” «Теперь мы, мореплаватели, хотим сообщить» (1818). Само развертывание событий ведет к функционированию данного синонима как эпитета, возвеличиванию героя, его пути, дружины и корабля, обозначаемых композитами на *sǣ*-.

В конце первой части в подтверждение свершившегося героического деяния синоним *sǣ* появляется уже в самом наименовании гаутов *Sǣ-Gēata* (1986a). Это употребление не отменяет у слова *sǣ* значения «морской», отмечаемого в наименовании мореплавателя *sǣlīðend*, но теперь народ гаутов выступает как освещенный славой. В эпосе «море *sǣ* связано с мотивом прославления героя» [Полякова, 2013: 78]. Поэтому закономерно, что в позиции первого компонента композита это слово получает качественное значение, т. е. выступает как субстантивный эпитет: *Sǣ-Gēatas* «славные гауты» (букв. «море-гауты»). Во всех перечисленных случаях очевидно присутствует и «прославление», и «относительное значение», но относительное больше семантически мотивировано, а здесь перед нами «субстантивный эпитет» в чистом виде, ср. [Филиппова, 2014: 88]. Мы можем заметить, что описываемое в данной статье явление вплотную сближается с явлением, которое исследовал в своей диссертации М.И. Стеблин-Каменский, но оно качественно иное, так как перед нами семантический процесс, который происходит не только на лексическом уровне, но и на композиционном.

М.И. Стеблин-Каменский не упоминает синонимов моря среди субстантивных эпитетов, но слово *sǣ* выполняет в языке «Беовульфа» ту же функцию, отличаясь от субстантивного эпитета, по-видимому, тем, что в случаях типа *Gār-Dene* «доблестные даны» (букв. «копье-даны») и *Gūð-Gēatas* «славные гауты» (букв. «бой-гауты») может происходить разрыв с денотативным значением существительного: слова *gār* «копье» и *gūð* «бой», «битва» не только приобретают качественное значение, но при этом теряют денотат [Стеблин-Каменский, 1978: 33]. Напротив, *функция эпитета заложена в значении самой лексемы sǣ и не противоречит денотату*. Иначе говоря, функционирование слова *sǣ* как эпитета соприродно его денотативному значению или выявляет качественную составляющую этого значения в ПЯ в эпическом повествовании. Слово *sǣ* се-

мантически соразмерно героико-эпическому миру, обозначает его реалии и уже в силу этого включает возможность лингво-поэтического переосмысления, являя собой предел возможностей существительного в аллитерационном стихе. Цепь семантических превращений существительного в функции первого компонента композита заканчивается там, где находят себе место субстантивные эпитеты. Тем самым две линии развития субстантивного эпитета – Gār-Dene, Gūð-Gēatas, с одной стороны, и Sǣ-Gēatas, с другой, – сходятся.

Итак, героизирующие коннотации порождены денотативным значением слова sǣ в эпической картине мира. Но в большинстве случаев оно выполняет функцию логического атрибута, т. е. теряет «героизирующие коннотации», и это следует из контекста, из невыделенности данных композитов в сюжете. Именно в этом своем значении оно притягивает множество других слов, так или иначе относящихся к морским реалиям. В качестве первого компонента композита подобные слова оказываются поэтическим субститутотом sǣ-, служат целям варьирования композитов и умножения их числа в ПЯ; ср. обозначения морского пути sǣlād, brimlād, ŷplād (brim «прибой», ŷð «волна») в следующих контекстах. Гауты приплыли в страну данов: Gode þancedon // þæs þe him ŷplāde / ēaðe wurdon «Бога благодарили за то, что для них морской путь легким оказался» (227b–228). После победы над Гренделем Хродгар вознаградил заморских воинов: Þā gýt æghwylcum / eorla drihten // þāra þe mid Bēowulfe / brimlāde tēah, // on þære medubence / mǣþdum gesealde «К тому же каждому вождь эрлов из тех, что с Беовульфом в морской путь отправился, на пиршественной скамье сокровище даровал» (1050–1052). Перезимовав у фризов, Хенгест вернулся к родным датским края: hē tō gýrnwraece // swīðor þōhte / þonne tō sǣlāde «он о мести больше думал, чем о морском пути» (1138b–1139); Hīe on sǣlāde / drihtlice wīf // tō Denum feredon, // lǣddon tō lēodum «Они [датские воины] морским путем благородную жену данам привезли, привели к народу» (1157b–1159a).

Переходя отсюда к синонимам моря в функции косвенного атрибута, заметим прежде всего, что косвенный атрибут *неравнозначен первому компоненту композита*. Синонимизация не распространяется на лексически тождественные косвенные атрибуты. Можно показать, что они сохраняют исходное денотативное значение и в первую очередь выполняют дескриптивную функцию в темах, прямо или косвенно связанных с морем (ср. такие слова, как ŷð «волна», wæter «вода», flōd «прилив»). Более того, устанавливается *обратная взаимосвязь между активностью*

синонима в образовании композитов и его участием в составе словосочетаний с косвенным атрибутом. А именно: чем чаще слово выступает в функции первого элемента композита, тем реже оно встречается в качестве косвенного атрибута. Выше уже говорилось, что главное обозначение моря *sǣ*, образующее наибольшее количество композитов, неупотребительно в функции косвенного атрибута. Н.Ю. Гвоздецкая объясняет отсутствие сочетаний с косвенным атрибутом с этой лексемой ее инактивной семантикой [Гвоздецкая, 2000: 92].

Тем важнее отметить, что в «Беовульфе» встречается лишь один случай полного лексического подобия композита и сочетания с косвенным атрибутом: *ȳðgewin* «плавание» (1434a), «водоворот» (2412a) и *ȳða gewin* «борьба волн» (1469a). Что казалось подобным, на деле семантически различается. Слово *ȳð* по своему денотативному значению «волна», но эта семантика не соответствует тому, что мы находим в функции субстантивного атрибута. В данной позиции слово *ȳð* имеет значение «морской»: *ȳðlida* «корабль» (букв. «морской пловун»), *ȳðlāf* «берег» (букв. «морской след»), *ȳðlād* «морской путь». В тех же случаях, когда слово *ȳð* употребляется в качестве генитивного атрибута, оно сохраняет первичное денотативное значение, ср. [Brady, 1952–1953: 28]⁵. Заметим при этом, что контексты с композитом *ȳðgewin* и сочетанием с косвенным атрибутом *ȳða gewin* встречаются в смежных эпических темах. Два эпизода следуют один за другим: поиски жилища матери Гренделя и приготовления героя к битве. Дружина Беовульфа идет по следам чудовища: *Sumne Gēata lēod // of flānbogan / fēores getwǣfde, // ȳðgewinnes, / þæt him on aldre stōd // herestrǣl hearda* «Одного гаутов князь из лука жизни лишил в морской борьбе, когда тому жизнь пресекла стрела прочная» (1432b–1435a). Беовульф собирается сразиться с матерью Гренделя: *selfa ne dorste // under ȳða gewin / aldre genēþan, // drihtscype drēogan* «сам не осмелился бы под смятением волн жизнью рисковать, битву вести» (1468b–1470a). Во II части поэмы композит употребляется еще раз, когда Беовульф отправляется на битву с драконом: *Hē ofer willan giong // tō ðæs ðe hē eorðsele / āne wisse, // hlǣw under hrūsan / holmwylme nēh, // ȳðgewinne* «Он против воли отправился к той единственной пещере, которую он знал, курган под землей рядом с бурным морем, водоворотом» (2409b–2412a). При этом слово *ȳðgewin* «водоворот» образует эпическую вариацию к композиту *holmwylm* «бурное море», подтверждая семантическое сближение первых компонентов *ȳð*- и *holm*- в значении «морской».

⁵ См. также [O’Keeffe, K. O’Brien, 1997: 90].

Вместе с этим, как следует повторить, данное существительное часто встречается в форме род. п. в значении «волна»: *ȳða gewealc* «бег волн» (464a), *ȳða geswing* «смешение волн» (848a), *ȳða gewin* «борьба волн» (1469a), *ȳða þrym* «мощь волн» (1918b), обозначение моря с вторичной метафорой *ȳða ful* – букв. «чаша волн» (1208b) [Brady, 1952–1953: 43]. Отметим, что этот синоним сочетается со словами, не употребляющимися с другими наименованиями моря. Среди них три отглагольных ге-компози́та, которые в эпосе несут информацию о способности агенса к осуществлению целенаправленного действия, движущего повествование, и синонимичное с ними существительное *þrym*. Именно значение этих определяемых слов указывает главным образом на конкретность семантики слова *ȳð*. Движение волн является образным воплощением силы, движущей сюжет и отмечающей знаменательные моменты в повествовании: бегство отца Беовульфа за море к данам (*Panon hē gesōhte / Sūð-Dena folc // ofer ȳða gewealc, / Ār-Scyldinga* «Оттуда он бежал к южным данам за бег волн, славным Скильдингам», 463–464); кровавый водоворот, который оставил за собой смертельно раненный Грендель (*Ðæ̃r wæs on blōde / brim weallende, // atol ȳða geswing / eal gemenged, // hāton heolfre, / heorodrēore wēol* «Там был на крови прибой волнующийся, ужасное волн кручение все перемешанное, горячей кровью, погибельной кровью кипело», 847–849); соревнование с Брекой в морской пучине (упоминается перед битвой с матерью Гренделя: *selfa ne dorste // under ȳða gewin / aldre genēpan, // drihtscype drēogan; / þæ̃r hē dōme forlēas, // ellenmæ̃rdum* «сам не осмелился под смятение волн жизнью рискнуть, мужество проявить; там он славу утратил, героическое деяние», 1468b–1470a); корабль на прибрежных волнах, на котором вернулся Беовульф (*sæ̃lde tō sande / sīdfæ̃rme scip // oncerbendum fæ̃st, / þȳ lǣ̃s hym ȳ̃þa ðrym // wudu wynsuman / forwrecan meah̃te* «привязал к берегу широкий корабль вервью крепко, чтобы теснение волн древо прекрасное унести не могло», 1917–1919).

Большую ценность для анализа представляют сложные наименования и сочетания, в которых оба компонента принадлежат к синонимам моря, поскольку в данном случае особенно рельефна их иерархизация. Так, значение слова *wæter* изменяется в зависимости от его функции: в качестве первого компонента композита оно синонимизируется с остальными синонимами моря (*wæterȳð* «морская волна»), а в качестве косвенного атрибута сохраняет первичные денотативные различия (*wæteres wylm* «волнение воды»). Ср. строки 2241b–2242: *Beorh eallgearo // wunode on wonge / wæterȳðum nēah* «курган свеженасыпанный возвысился на бере-

гу рядом с морскими волнами»; и 1692b – 1693: *him þæs endelēan // þurh wæteres wylm / Waldend sealde* «ему этот последний дар сквозь волнение воды Властитель послал». Примеры употребления слова *wæter-* в качестве первой основы сложного слова при описании морского пространства, с одной стороны, и использования формы генитива *wæteres*, когда речь идет о воде в жилище чудовищ, сквозь которую Беовульф был послан помочь в битве с матерью Гренделя, с другой, являются бесспорным свидетельством изменения семантики синонима в зависимости от позиции. Более того, в данных контекстах слово *wæter* употребляется по отношению к противоположным локусам в разных значениях: «морской» в качестве первого компонента композита и «вода» в функции косвенного атрибута. Данные примеры употребления синонима *wæter* представляют собой разные стадии процесса синонимизации. Буквальный перевод композита *wætergūð* привел бы к бессмыслице: это «морские волны», а не «водянистые волны». Другой композит *wæteregesa* «морской ужас» (1260a) служит описанием жилища чудовищ. С ним ярко контрастирует семантика слова *wæter* в составе метафорического обозначения моря *wæteres hrycg* – букв. «край воды» (471b), где оно выполняет функцию синекдохи [Brady, 1952–1953: 43].

Эти примеры дают большее или меньшее основание для прочтения словосочетаний, в которых денотат лексемы в данных позициях не столь очевиден. Ср., в частности, изменение значения синонима *flōd*, употребленного в качестве первого компонента композита *flōdgūð* «морская волна» и в функции косвенного атрибута в составе словосочетания *flōdes wylm* «волнение прилива»: *Nō hē wiht fram mē // flōdgūþum feor / flēotan meahte, // hraþor on holme* «Не мог он хоть немного дальше меня по морским волнам уплыть, быстрее по морю» (541b–543a) и *oððe fýres feng, / oððe flōdes wylm* «[жизни лишит] хватка пламени или водоворот прилива» (1764).

Как известно, поэтизмы занимают особое место в эпической поэзии: они отмечены значимыми для эпоса коннотациями, выделяются аллитерацией и отличаются высоким рангом [Cronan, 1986: 154]. Вместе с тем основной и, казалось бы, простейший синоним моря *sǣ* активно выступает в качестве первого компонента композита, употребляется в формулах, имеет высокий ранг, по функции становится сравним с поэтизмом и, как результат, возвышается до субстантивного эпитета. Это заглавное слово синонимической системы и соответственно этому функционирует, участвуя в выделении героизирующих слов в нарративе. Сгущение ком-

позитов и синонимов обусловлено эпизацией, при этом героизация повествования служит основанием для синонимизации лексем.

Употребление простейших слов общего языка в прозе и героической поэзии не совпадает. Развитие слова в АС предстает как сужение его синтаксических возможностей и функциональное разрастание до субстантивного эпитета. Слово *sǣ* употребляется в генитиве только в прозе, и этот факт указывает на свойства его употребления как поэтизма. Синтаксическое ограничение соединяется с безграничностью коннотаций. Наименование моря сохраняет пространственность значений, но при этом формируется некая семантическая надстройка. Самое простое слово языка, обозначающее морское пространство между землями, имеющее локативное значение, приобретает важные космологические коннотации, которые можно ощутить в его сочетаемости внутри композитов. Лексема *sǣ* не теряет функцию логического атрибута и в то же время сближается с субстантивным эпитетом. Остальные синонимы моря не утрачивают функцию генитивного атрибута и в этом случае выступают с конкретным денотативным значением, лишенным космогонической составляющей. Таким образом, синонимическая система динамична. Она есть производное от функции потенциальных синонимов в поэтическом языке и поэтической речи.

В ПЯ и эпическом мире семантика не сводится к конечному денотативному значению. Становится понятным, что синонимическая система моря не данность, а результат процессов, которые происходят в ПЯ со словами в функции первого компонента композита. При этом мы полагаем, что семантическая дифференциация первична, а синонимия вторична. При переводе обозначений моря в качестве первой основы сложного слова и в форме генитива в составе атрибутивного комплекса мы исходим из того, что синонимы заведомо дифференцированы, поскольку ПЯ не допускает тавтологии.

Список литературы

- Гвоздецкая Н.Ю.* Проблемы семантического описания древнеанглийского поэтического слова: (Опыт текстоцентрического анализа): Дисс. ... докт. филол. наук. Иваново, 2000.
- Мельникова Е.А.* Меч и лира. М., 1987.
- Полякова Е.А.* Эпическая вселенная в древнеанглийском поэтическом языке и тексте // Мир и человек в древнеанглийском поэтическом языке и тексте: Опыт лингвокультурологического анализа. Иваново, 2013. С. 40–82.

- Смирницкая О.А.* Стих и язык древнегерманской поэзии. М., 1994.
- Стеблин-Каменский М.И.* Субстантивный эпитет в древнеанглийской поэзии (к вопросу о развитии древнеанглийского поэтического стиля) // Стеблин-Каменский М.И. Историческая поэтика. Л., 1978.
- Филиппова М.А.* Семантика древнеанглийских поэтических этнонимов в аспекте языковой картины мира: Дисс. ... канд. филол. наук. Иваново, 2014.
- Brady C.* The Synonyms for "Sea" in *Beowulf* // Studies in Honor of Albert Morey Sturtevant. Lindt, 1952–1953. P. 22–46.
- Cronan D.* Alliterative Rank in Old English Poetry // Studia Neophilologica. 1986. Vol. 58 (2). P. 145–158.
- O'Brien O'Keeffe K.* Diction, variation, the formula // *A Beowulf handbook*. Lincoln, 1997. P. 85–104.

Словари

- Берков В.П.* Исландско-русский словарь. М., 1962.
- Bosworth J., Toller T.N.* An Anglo-Saxon Dictionary based on the Manuscript Collection of Joseph Bosworth / Ed. and enlarged by T.N. Toller. Oxford, 1975.

Сведения об авторе: Кравченко Евгения Владимировна, соискатель степени кандидат филологических наук на кафедре германской и кельтской филологии филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: zkravchenko@yandex.ru

В.А.Немкова

НАСТОЯЩЕЕ ДРАМАТИЧЕСКОЕ КАК КОМПОЗИЦИОННОЕ СРЕДСТВО ФОРМИРОВАНИЯ СУБЪЕКТИВИРОВАННОГО НАРРАТИВА

В статье рассматривается роль темпоральных переключений в настоящее драматическое в повести Л. Петрушевской «Время ночь». Сопоставительный анализ произведения и его английского перевода позволяет сосредоточить внимание на случаях замены в переводе прошедшего времени настоящим и проследить результаты данной трансформации. Выбор переводчиком в пользу настоящего времени послужил критерием отбора примеров, в которых временные формы глаголов имеют не только дейктическую, но и композиционную функцию.

Ключевые слова: субъективизация, точка зрения, настоящее драматическое, темпоральные переключения.

The article deals with the role of temporal shifts between the past and dramatic present in L. Petrushevskaya's novel "Time Night". Comparative analysis of the text and its English translation concentrates on the cases of changing past forms into present in translation. Translator's choice of the present tense serves as a criterion in selection of the examples in which verbal forms implement not only deictic, but also compositional functions.

Key words: subjectivation, point of view, dramatic present, temporal shifts.

Под субъективизацией понимается «изображение художественной действительности с позиции героя, персонажа, рассказчика, то есть субъекта или, как рассматривают ученые, – антропоцентра» [Попова, 2010: 104]. Одним из первых эту проблему поднимает А.А. Потебня: «Конкретность, определенность изображения зависит от определенности точки зрения. Для этого нужно указать, кто именно видит, кто считает, кто делает изображаемое» [Потебня, 1995: 289]. Ученый проводит разграничение образов-воспоминаний и «наличных впечатлений», которое в последующих работах по нарратологии воплотится в противопоставлении синхронной и ретроспективной точек зрения [Успенский, 2000].

В.В. Виноградов использовал термин «субъективизация», понимая под ним «оценку степени и широты охвата частей повествования экспрессией или личной точкой зрения какого-нибудь лица (рассказчика, персонажа и т. п.)» [Виноградов, 1971: 189]. Б.А. Успенский в указанной

выше работе проводит разграничение внутренней (субъективированной) точки зрения и внешней в плане идеологии, фразеологии, пространства и времени, психологии. В каждом из четырех слоев исследования точка зрения определяется как присущая какому-то герою либо как существующая независимо, объективно.

Следует отметить также, что Ж. Женетт вводит термин «фокализация», трактуемый как «ограничение поля, т. е. выбор нарративной информации по отношению к тому, что обычно называется “всеведением”» [Женетт, 1998: 204–205]. В зависимости от субъекта повествования и степени его осведомленности Ж. Женетт выделяет три типа фокализации: нулевую, внутреннюю и внешнюю. Норвежская исследовательница Мике Бал пишет о том, что любое повествование предполагает чье-то видение, точку зрения: «Whenever events are presented, they are always presented from within a certain ‘vision’. A point of view is chosen, a certain way of seeing things, a certain angle, whether ‘real’ historical facts are concerned or fictitious events» [Bal, 2009: 145]. Вслед за Женеттом она использует термин «фокализация» как «отношение между видением, видящим агентом и видимым объектом». Бал вводит фигуру фокализатора (focalizer): «The subject of focalization, the focalizer, is the point from which the elements are viewed» [Bal, 2009: 149].

С понятием субъективации граничит смежное понятие дейксиса, которое определяется как «совпадение (для я-дейксиса) либо несовпадение (для других разновидностей дейксиса) пространственно-временных координат описываемого факта, как их мыслит говорящий, с теми пространственно-временными координатами, в которых говорящий мыслит себя» [Апресян, 1995: 639]. В определении Дж. Лайонза под дейксисом понимается расположение объектов и событий по отношению к пространственно-временному контексту речевого акта: «By deixis is meant the location of persons, objects, events, processes and activities being talked about, or referred to, in relation to the spatiotemporal context created and sustained by the act of utterance» [Lyons, 1972: 637].

Время как составляющая дейксиса в этом контексте представляется субъективной категорией. С одной стороны, оно соотносит события с настоящим, прошлым или будущим, формируя хронологическую последовательность. С другой стороны, далеко не всегда это соотношение симметрично. Так, настоящее время, которое считается наиболее нейтральной формой глагола, имеет инвариантное значение отсутствия ограничений во времени [Виноградов, 1947: 464] и потому может переда-

вать события, не имеющие непосредственного отношения к моменту речи: «The range of temporal references that the PR (present. – *В.Н.*) can have is greater than that of any other tense category. These include reference not just to the speaker's present, but also to the future and the past, as well as reference to habitual, general, gnomic, and timeless situations» [Fleischman, 1990: 34].

На базе многозначности настоящего времени формируются его переносные значения, такие как настоящее историческое: «The 'historic present' is sometimes used in narrative, when we want to describe events vividly as if they are happening in our presence» [Leech, Svartvik, 1975: 52]. Стоит отметить, что в нарративе, где привычной грамматической формой времени является прошедшее, настоящее время становится маркированной формой. В данной статье мы будем рассматривать настоящее драматическое как частный случай употребления настоящего времени в нарративе в значении прошедшего. При этом мы будем придерживаться позиции К. Чвани, которая разделила настоящее историческое и настоящее драматическое на основании того, что последнее всегда используется в контрасте с прошедшим [Chvany, 1990: 294]. В отличие от тотального настоящего в нейтральном повествовании, переключения в настоящее драматическое при общем плане прошедшего создают особый стилистический эффект и способствуют драматизации повествования.

Выделяя наиболее существенные события и визуализируя их, настоящее драматическое участвует в формировании первого плана и фона произведения. Наиболее удачное определение этим двум слоям текста дали П. Хоппер и С. Томпсон: «That part of a discourse which does not immediately and crucially contribute to the speaker's goal, but which merely assists, amplifies, or comments on it, is referred to as BACKGROUND. By contrast, the material which supplies the main points of the discourse is known as FOREGROUND. Linguistic features associated with the distinction between foreground and background are referred to as GROUNDING» [Hopper, Thompson, 1980: 280]. Идея многослойности текста и необходимости подхода к нему как к континууму была высказана еще одной исследовательницей, работавшей в русле «теории выдвижения», – С. Флейшман: «A continuum approach to levels of information relevance is often more consonant with the data than a dichotomous division into foreground vs. background» [Fleischman, 1990: 854]. Данный подход был развит в концепции К. Чвани, которая выдвигает «шкалу выпуклости» – saliency hierarchy: за

каждый признак foregrounding (выделения, актуализации) клауза получает определенное количество баллов. К таким признакам, в частности, относится использование форм настоящего времени.

Широкое применение теория первого плана и фона находит в сопоставительных исследованиях оригинальных и переводных текстов. А.В. Уржа в статье, посвященной анализу русских переводов произведений Э.По, Э. Берджеса, В. Набокова, рассматривает различные интерпретации средств, формирующих первый план и фон, в переводных текстах [Уржа, 2012]. Подобный подход применим и к материалу настоящего исследования – русскоязычному тексту и его английскому переводу.

Переносное употребление форм настоящего времени в нарративе может быть связано с использованием ряда других средств – его «функциональных спутников» [Уржа, 2015]. К числу таких средств, сопровождающих настоящее историческое, относятся дейктики, слова с перцептивной семантикой, приемы субъективации, метатекстовые обороты, обращения к читателю, генеритивные суждения, эмотивы, коннотативная лексика.

В данной статье при анализе примеров настоящего драматического мы опираемся на текст повести Л. Петрушевской «Время ночь» и на ее английский перевод. Повествование ведется от первого лица Анной Андриановной, которая излагает события своей жизненной драмы. Судьба матери-одиночки, воспитавшей двоих детей и испытавшей на себе их неблагодарность, по совместительству бабушки, нежно любящей своего внука и вынужденной делать все возможное для его счастливого детства, предстает перед нами в виде хаотичной цепи воспоминаний. Настоящее драматическое выделяет каждый эпизод прошлого из этой цепи, заставляя читателя пережить его вместе с героиней.

Нас заинтересовали случаи, когда в переводе использовано настоящее драматическое на месте прошедшего в оригинале. Именно они навели нас на мысль, что определенные условия подталкивали переводчика к подобной замене. В нашем анализе английский текст помогает выявить эти условия, выступая как зеркало, в котором отражаются особенности русского. Сам факт использования настоящего драматического на месте только определенных случаев прошедшего (при сохранении последнего в других случаях) говорит о том, что в семантическом плане прошедшее время, использованное в данных примерах, отличается от прошедшего, которое используется в остальных случаях. Таким образом, сопоставительный анализ двух вариантов текста позволит выявить некоторые особенности функционирования глагольного времени в нарративе.

В первой группе примеров настоящее актуальное используется в переводе на месте прошедшего в режиме воспоминаний. В приведенном ниже фрагменте четко выделяются два временных пласта¹: ретроспективный (на который указывает временной дейктик тогда-то) и синхронный (к которому относится комментарий в скобках). Однако в ходе припоминания подробностей эпизода рассказчица начинает называть события прошлого при помощи настоящего времени. При этом используется разговорный синтаксис, не подчиняющийся правилам нормативной грамматики (повелительное наклонение в придаточном предложении: *сделайте*). Воспоминание актуализируется, выходит на первый план, перестает быть тогда-то и становится *теперь*. В переводе настоящее время вклинивается в нарратив с самого начала эпизода. Приоритеты расставляются в зависимости от субъекта действия: события, связанные с Аленой и Анной, повествуются в настоящем, а действия врачей описываются в прошедшем.

Л. Петрушевская. **Время ночь**

L. Petrushevskaya. **Time Night** /
Translated by Sally Laird, 1994

Тогда-то она и **стала**
(*восстанавливаю по обрывкам*)
толкаться к врачам со своим
белком и давлением, *что рожать*
противопоказано и сделайте поздний
аборт, а они ее хоп – и поймали, вели,
вели и *теперь укладывают, чтобы*
проследить и не упустить, как будто
бы их охватил азарт не упустить ни
одного ребенка.

So after that (*I fit the pieces together*)
she starts going to the doctors with her
counterindications, her protein and high
blood pressure, hoping in vain they'd
do the abortion anyway, and – hop!
They'd got her on the line, all they **had**
to do now **was** reel her in and pop her in
hospital for investigation and not let her
out again, as if they couldn't risk letting
slip a single baby.

Следующая группа примеров включает предложения с глаголами говорения в прошедшем, которые систематически переводятся настоящим временем. В таких случаях зачастую включаются элементы несобственно-прямой и прямой речи, которые создают аналог переключения в режим непосредственной коммуникации, стирая условности нарративного изложения и создавая эффект погружения в реальную ситуацию разговора.

¹ Для удобства анализа фрагменты в настоящем времени выделены курсивом.

– *Могу!* – **выпаливает** Тимоша
<...>

– Мамуля, – **сказал** Тимоша, – у нас есть два куска хлеба с маслом и конфетки, я могу поставить чайник.

– Куда, обваришься и обваришь ребенка, – **закричала** я, – Алена, последи, я ухожу срочно.

– *Уходишь*, – **тускло говорит** Алена.

'Course I can!' Tima **blurts out** <...>
'Grandma darling,' says Tima, 'we've got two pieces of bread and butter and the sweets, I'll put the kettle on.'

'What, must you scald yourself and that child as well!' I **shout**. *'Alyona, come here, I'm going out.'*

'You're going out,' Alyona repeats dully.

В оригинале в рамках диалога происходит переключение между глаголами говорения в настоящем и прошедшем времени, в то время как в переводе вся ситуация передана настоящим. За счет этого мы становимся свидетелями разговора персонажей от начала до конца.

Еще один важный критерий перевода прошедшего настоящим – показатели неожиданности [Падучева, 1996]. Слова, указывающие на непредсказуемый исход событий, выводят эти события на первый план как свершившиеся на наших глазах (в примере ниже – глагольная форма **возникла**). Показатели неожиданности задействуют перцептивные каналы наблюдения и тем самым актуализируют событие во времени и пространстве наблюдателя. Использование настоящего времени в переводе объясняется стремлением создать эффект неожиданности у читателя, которого переводчик ставит на позицию наблюдателя.

...дочь в день алиментов **возникла**
на пороге разъяренная, *впереди*
толкает коляску красного цвета
<...> и **вопит**: «Собирай Тимку, я его забираю к ...ней матери».

...on the day her alimony was due my daughter **appears** in a white rage on the doorstep **pushing** a red pram before her <...> and **starts** yelling 'Get Tima ready, he's coming back with his f...g mother.'

С другой стороны, использование настоящего времени в переводе на месте прошедшего наталкивает на вопрос о статусе такого прошедшего. И здесь нельзя не заметить, что писательница использует форму прошедшего времени глагола именно совершенного вида. Данная форма соотносит действие с его результатом *в настоящем*, что отличает перфективную форму от имперфективной [Виноградов, 1947: 453–464].

Цепь глаголов в настоящем времени в примере выше завершается фазовым глаголом **starts** в сочетании с *ing*-формой, который служит альтер-

нативным средством темпорального переключения и сообщает динамизм разворачивающимся событиям.

Глаголы со значением неожиданного действия могут быть использованы метафорически, как в примере ниже. Из контекста ясно, что словоформа **ворвалась** использована не в прямом смысле и не обозначает физического действия: бывшая жена ворвалась в жизнь героев. Ситуация, которой дана обобщенная оценка, подробно описана в этом отрывке цепью имперфективных глаголов: «У нас уже было все плохо, он задумывался и тосковал о сыне». Прошедшее время позволяет рассказчице отстраниться и посмотреть на ситуацию со стороны, в ретроспекции, оценить последствия.

...и хорошо, что эта старая жена **ворвалась**, у нас уже было все плохо, он задумывался и тосковал о сыне, о доме, да где тут работа, в археологии ставки низкие, да мой живот, да алименты. Осунулся. Тут она **ворвалась** и все **перевернула**, умница, женщина с жадой разрушения, они многое создают!

...and it was a good thing really his old wife **burst** in on the scene right then, everything had been turning sour already, he'd been getting all broody, missing his son and home, and archaeology wasn't much of a job, the pay was pretty mean, and then there was my big belly of course, and the alimony. He'd grown all pinched and worried. *Then suddenly she **bursts** in and **turns** everything upside down – clever lady, a woman with a thirst for destruction can accomplish a great deal!*

Драматизм описываемого и судьбоносное значение эпизода с бывшей женой в жизни главных героев подталкивают переводчика к выбору в пользу настоящего времени. При этом оценочный комментарий рассказчицы актуализируется во времени и пространстве описываемых событий. Однако данная актуализация воспоминания не кажется нам уместной: как бы мы ни пытались, сложно представить, что героиня на тот момент могла дать однозначную положительную оценку появления в ее жизни соперницы. Прошедшее время, использованное в оригинале, помогает рассказчице отстраниться от событий и дать им зрелую оценку в ретроспекции.

Проведенный анализ позволяет сделать некоторые выводы об организации художественного времени в оригинале и переводе, а также более общие умозаключения о семантике глагольного времени в нарративе.

Субъективное восприятие времени героиней, которое передается читателю, оформлено в тексте Л. Петрушевской при помощи смены временных форм глагола. В своем повествовании, которое местами напоминает «поток сознания», Анна переносится в воспоминаниях в отдаленное прошлое, по ходу дела делает комментарии к описываемым событиям, оценивает их с позиции настоящего. Скачки во времени делают ее рассказ максимально субъективированным: грамматическая форма глагола зависит не от хронологии событий, а от видения их героиней, от того, какой из эпизодов выходит для нее на первый план.

В английском переводе общая стратегия субъективации сохраняется, а подключение читателя к точке зрения главной героини оказывается еще более мощным благодаря более активному использованию форм настоящего драматического даже в тех случаях, когда в оригинале ему соответствует прошедшее. При этом композиция контрастов разрушается, и повествование становится более однородным, теряет присущую оригиналу «многослойность» временных планов.

Перевод русских форм перфекта при помощи настоящего драматического говорит о том, что данные формы функционально близки и в определенных контекстах взаимозаменяемы. Они по-разному представляют разворачивающееся на наших глазах действие: в случае с перфектом мы видим его результат, а при использовании настоящего драматического позиция наблюдателя задействована на протяжении всего события.

Многократное использование в переводе конструкции *to start doing smth* на месте временных переключений наталкивает на мысль о том, что она может служить альтернативным средством этого переключения. В данном случае фазовость играет роль монтажного шва, выступает сигналом смены ретроспективной точки зрения на синхронную.

Анализ текста в настоящем драматическом в сопоставлении его с переводом показывает, насколько асимметрично соотношение в языке формы и содержания, насколько тесно функция определенного языкового средства связана с установками говорящего. В художественном тексте эта асимметрия становится средством реализации замысла автора, его установки на многоплановость повествования.

Список литературы

- Апресян Ю.Д. Избр. труды. Т. II. Интегральное описание языка и системная лексикография. М., 1995.
- Виноградов В.В. Русский язык. Грамматическое учение о слове. М., 1947.

- Виноградов В.В.* О теории художественной речи. М., 1971.
- Женетт Ж.* Фигуры. Т. 2. М., 1998.
- Падучева Е.В.* Семантические исследования: (Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива.). М., 1996.
- Потебня А.А.* Из записок по теории словесности. Харьков, 1905.
- Попова Г.Б.* Субъективация повествования в словесно-художественной организации современного прозаического текста // Ученые записки Забайкальского гос. гуманитарно-пед. ун-та им. Н.Г. Чернышевского. Сер. «Филология, история, востоковедение». 2010. № 3 (32). С. 104–110.
- Уржа А.В.* Применение ‘Theory of Grounding’ в изучении синтаксиса и стиля русских переводов прозаического текста // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2012. № 6. С. 197–212.
- Уржа А.В.* Функциональные спутники настоящего исторического в русских переводах нарративных текстов // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2015. № 1. С. 76–94.
- Успенский Б.А.* Поэтика композиции. СПб., 2000.
- Bal Mieke.* Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. Toronto, 2009.
- Chvany Catherine V.* Verbal Aspect, Discourse Saliency, and the So-called ‘Perfect of Result’ in Modern Russian // Thelin Nils (ed.). Verbal Aspect in Discourse. Amsterdam, 1990.
- Fleischman S.* Tense and Narrativity. From Medieval Performance to Modern Fiction. London, 1990.
- Hopper P., Thompson S. A.* Transitivity in Grammar and Discourse. Language. 1980. Vol. 56. No 2.
- Leech G., Svartvik J.A.* Communicative Grammar of English. London, 1975.
- Lyons J.* Introduction to theoretical linguistics. Cambridge, 1972.

Сведения об авторе: Немкова Вероника Антоновна, аспирант кафедры русского языка филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: nika.nemkova@mail.ru.

Ю.А. Филясова

АКУСТИКО-ПЕРЦЕПТИВНЫЕ КОРРЕЛЯТЫ МЕЛОДИЧЕСКОГО ОФОРМЛЕНИЯ АКЦЕНТНО ВЫДЕЛЕННЫХ СЛОВ АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА

В статье представлены результаты перцептивного эксперимента, проведенного на материале извлеченных из контекста акцентно выделенных слов английского языка сегментной структуры СГС, оформленных четырьмя мелодическими контурами: ровным, нисходящим, восходяще-нисходящим и нисходяще-восходящим. Полученные данные свидетельствуют о зависимости восприятия мелодического оформления от конфигурации контура интенсивности и длительности гласных. Так, во-первых, интенсивность гласных способна создавать перцептивное ощущение изменений в направлении движения ОТ в отсутствие фактических мелодических изменений, во-вторых, увеличение длительности участка частотного максимума приводит к несоответствию акустических и перцептивных коррелятов мелодических контуров. Кроме того, контекстуально нерелевантные движения тона приобретают перцептивную значимость вне контекста и способны кардинальным образом повлиять на восприятие вида мелодического контура акцентно выделенных слов.

Ключевые слова: интонация, восприятие, мелодический контур, огибающая интенсивности, акцентное выделение, просодические параметры, длительность гласных.

The article presents the results of a perceptual experiment carried out on the material of emphatically accented words with the CVC segmental structure, isolated from their original context, having been realized with the four pitch contour types: level, falling, rising-falling, and falling-rising. The data received testify to the dependence of pitch perception on vowel intensity contour configuration and vowel duration. Specifically, vowel intensity is able to produce perceptual evidence for turning points in the pitch movement in the absence of the actual pitch variation. Secondly, vowel duration increase at pitch peaks results in mismatch between acoustic and perceptual correlates of the pitch contours. In addition, contextually irrelevant pitch movements acquire perceptual significance out of the context and can reverse the perception of the pitch contour types.

Key words: intonation, perception, pitch contour, intensity contour, emphatic accent, prosodic features, vowel duration.

Известно, что каждый фонетический признак, имеющий лингвистическую нагрузку в той или иной фонологической системе, соответствует определенной акустической характеристике; например, звонким согласным соответствует работа голосовых связок, мелодическому подъему –

увеличение частоты основного тона и т. д. Однако при анализе речевой последовательности исследователи обнаруживают несоответствие между акустическими свойствами отрезка речи и его восприятием. Особенно интересны случаи, когда слушающие извлекают лингвистически информативные сигналы из фонетических характеристик, которые не являются релевантными для данной фонологической системы языка [Бондарко, 1998: 124]. Так, например, гортанная смычка, т. е. полное смыкание голосовых связок, в английском языке не обладает фонемным статусом, однако является маркером сегментного и супraseгментного уровней [Debruyne, Buekers, 1998; Филясова, 2011]. В русской речи глоттальное маркирование вокального начала служит пограничным сигналом в рамках слова и фразы [Кривнова, 2002; Кодзасов, 2009: 480].

Слуховое восприятие речи представляет собой процесс, являющийся лишь частью многообразия звуков окружающего мира. Вместе с тем оно отличается крайней сложностью, поскольку требует перекодирования воспринимаемых речевых явлений в лингвистически значимые единицы и понимания сущности услышанного. Данный процесс включает в себя первичный слуховой анализ и дальнейшую детальную обработку звукового сигнала нейронами центральной нервной системы [Licklider, 1951]. Человек обладает абсолютной и дифференциальной чувствительностью слуха, т. е. способностью слышать звуки разной частоты и интенсивности и различать звуки, имеющие разную частоту и интенсивность. Выделение акустико-слуховых признаков звукового сигнала – это комплексный нейрофизиологический процесс, определяемый работой разных групп нейронов в центральном отделе слуховой системы: фазическими и тоническими. Установлено, что акустическая информация подвергается анализу фазических нейронов, тонические же нейроны реагируют на стационарные участки – главным образом гласных [Кодзасов, 2001: 197–228].

Восприятие речи на слух непосредственно связано с членением речевого потока на минимальные дискретные языковые единицы – фонемы. Каждый звук в речевой цепи является элементом более крупной единицы супraseгментного уровня. Место отдельного аллофона относительно фразового ударения во многом определяет его фонетические свойства. Так, например, ряд экспериментов на материале русского языка показывают, что в безударной позиции, из-за их количественной и качественной редукции, аллофоны гласных фонем могут утрачивать свои типичные формантные характеристики и стремиться к так называемому нейтральному гласному центрального ряда среднего подъема /ə/ [Бондарко, 1998:

223]. В позиции интонационного центра происходят наиболее существенные мелодические изменения, благодаря которым аллофоны фонем, образующиеся с обязательным участием голосового источника, – главным образом аллофоны гласных, характеризующиеся периодичностью и наличием формантной структуры, – способны выполнять делимитативную (указывать на завершенность / незавершенность синтагмы), выделительную, эмфатическую и другие функции¹. Не менее значимым фактором, влияющим на фонетические свойства звуков, является коартикуляция, которая оказывает заметное влияние на модификацию звуков речи как в ударных, так и в безударных фразовых позициях. Таким образом, каждый отдельный звук речевого потока оказывается в условиях многофакторного влияния просодических и сегментных факторов.

Мелодика, совместно с другими интонационными параметрами, участвует в оформлении коммуникативно значимых речевых последовательностей. Известна тесная связь мелодического и темпорального компонентов: «Временная организация высказывания подчинена мелодической и усиливает ее... существует общая тенденция произносить более медленно то, что говорящему кажется наиболее важным» [Бондарко, 1998: 237]. Для интонационного центра, расположенного в конечной фразовой позиции, естественно влияние предпаузального удлинения, сложная реализация которого является предметом многих исследований [Krivnova, 1991; Turk, Shattuck-Hufnagel, 2007]. Тем не менее мелодика играет ведущую роль среди других просодических средств, что объясняется богатым инвентарем средств для выражения разных оттенков значения: *направление* изменения высоты тона, *форма* тонального движения, *интервал* изменения тона, *диапазон* частотных изменений, *регистр*, *скорость* изменения тона, *степень* изменчивости мелодики [Светозарова, 1982: 40–41]. Мелодический компонент интонации также участвует в передаче эмоционально-экспрессивной окраски речи: «обнаружено, что диапазон изменений частоты основного тона, его контура и регистра в большой степени влияют на оценку слушающим состояния аффекта или возбуждения говорящего» [Потапова, 2010: 369].

¹ Именно изменения в направлении движения основного тона ударных слогов, так называемые переломные точки (turning points), обладают наибольшей лингвистической значимостью и составляют основу описания американской интонационной системы: "...the F0 configurations that happen to span the accented syllables play no useful role in phonetic description of the overall contour; the invariant features of the pitch system appear to be the *turning points* in the contour rather than the transitions that connect them" [Ladd, 2008: 67].

Результаты изучения восприятия мелодического оформления акцентно выделенных слогов показывают, что верхний тональный регистр, в отличие от низкого, в большей степени способствует восприятию слогов как выделенных [Rump, Hermes, 1996]. По данным тех же авторов, падение тона более существенно для восприятия ударного слога, в отличие от мелодического подъема или сложного восходяще-нисходящего движения тона [Rump, Hermes, 1992]. Кроме того, для восприятия просодической выделенности имеет значение тайминг тональных изменений: на предыдущем или последующем от ударного слоге [Vanderslice, Ladefoged, 1972; Hermes, 1997]. Исследования на материале американского варианта английского языка указывают на то, что мелодический контур гласных, являющихся интонационным центром синтагм, достаточно сложно синтезировать с перцептивным эффектом естественности звучания – в частности, из-за особенностей реализации мелодического подъема в позиции перед высотным максимумом в условиях смещенного тайминга [Barnes, Veilleux et al., 2010, 2012; Veilleux, Barnes et al., 2010]. Перцептивно значимым при восприятии акцентно выделенных участков речи оказывается частотный интервал между предударным и ударным слогами [Rump, Hermes, 1994]. «Основное средство состоит в том, что к “основному” движению тона – падению при реме и подъему при теме и вопросе – в композиции с эмфазой присоединяется движение тона, направленное в “противоположную сторону”: подъему предшествует падение, а падению – подъем. Этот феномен мы называем эмфатическим “искривлением” тона» [Янко, 2008: 658].

Итак, перцептивная система человека способна воспринимать многообразие звуков речи, отличающихся значительной фонетической вариативностью, и различать лингвистически значимые сегментные и супraseгментные признаки в рамках определенной фонологической системы. В данной работе рассматривается вопрос о том, какие контекстно релевантные просодические признаки интонационного центра остаются перцептивно значимыми при изолированном восприятии акцентно выделенных слов – носителей синтагматического ударения.

Цель данного перцептивного эксперимента состояла в выявлении соотношения между мелодическим оформлением акцентно выделенных слов, извлеченных из исходного контекста, и его восприятием носителями английского языка.

Материалом эксперимента послужила речь мужского голоса – носителя британского варианта английского языка в возрасте 23 лет. Запись речевого материала проводилась в Лаборатории экспериментальной фо-

нетики им. Л.В. Щербы Санкт-Петербургского государственного университета (СПбГУ) с помощью программы «Wavelab» (2005), Version 5.01 B, Philippe Goutier, Germany, и многоканальной системы записи «Motu Traveler». Работа со звуковым материалом выполнялась с помощью программы «Wave Assistant» (2008), v/2.40 «Professional», Центр Речевых Технологий (ЦРТ), Санкт-Петербург.

Анализ основного тона выполнялся в полутонах (пт) относительно опорной частоты 100 Гц. На исследуемом материале максимальное значение частоты основного тона (ЧОТ) диктора составило 196 Гц (11 пт), минимальное 102 Гц, среднее 147 Гц (6 пт).

Объектом исследования стали двадцать односложных слов английского языка сегментной структуры СГС (согласный, гласный, согласный), которые являлись носителями интонационного центра синтагм в позиции акцентного выделения. По типу мелодического оформления подготовленные для перцептивного эксперимента стимулы можно разделить на четыре группы: the Switchback, the Jackknife, the High Drop и the Low Drop (Табл. 1).

Табл. 1. Мелодическое оформление акцентно выделенных слов, отобранных для перцептивного эксперимента

the Switchback	the Jackknife	the High Drop	the Low Drop
Bart	dad	bird	pit
dad	board	bid	dot
bird	bard	bead	foot
beat	Bart	port	bid
Bert	beat	tap	wood

Определение вида мелодического контура отобранных стимулов осуществлялось в ходе экспертного слухового анализа автором исследования на основе речевого контекста по системе Дж.Д. О'Коннора и Г.Ф. Арнольда [O'Connor, Arnold, 1973]. Перечисленные типы мелодического оформления акцентно выделенных слов были установлены в результате контекстуального анализа функций ядерных тонов (nuclear tones) в составе тоногрупп (синтагм). Далее приведены значения тоногрупп (attitudes) и минимальный речевой контекст для каждого слова:

the Switchback – с трудом соглашающийся, сдержанно возражающий, выражающий упрек, обиженный; при переспросе очень удивленный [O'Connor, Arnold, 1973: 170]:

1) A: I saw Bart yesterday. B: You saw **Bart**? But he went on a business trip to Paris!

2) A: Is it your **dad**? I thought it was your grandpa! B: No, it's my dad!

3) A: How about a bird as a present for Ann? B: Do you say – a **bird**? But she has an allergy to all feathered and fur animals!

4) A: I think the student has a problem with the beat. B: Do you think with the **beat**? In my opinion, music isn't for him at all.

5) A: Is it **Bert**?! He changed so much! B: Yes, it is Bert!

the Jackknife – в утверждениях находящийся под сильным впечатлением, осуждающий, самодовольный, подвергающий сомнению, критикующий [O'Connor, Arnold, 1973: 214]:

1) A: Is it your dad? I thought it was your grandpa! B: No, it's my **dad**!

2) A: Who took the decision? The manager? B: Don't you know? It was taken by the **board**.

3) A: Is it a folk poem? B: No! It was written by a **bard**!

4) A: I saw Bart yesterday. B: You saw Bart? But he went on a business trip to Paris! A: I tell you it was **Bart**.

5) A: What kind of problem does he have with his heart? Bad blood vessels? B: I told you it was the **beat**.

the High Drop – в утверждениях передает заинтересованность, звучит легко, беззаботно [O'Connor, Arnold, 1973: 125]:

1) A: The penguin is a wild animal that lives at the South Pole. B: But the penguin is not an animal, it is a **bird**!

2) A: Did you say they'd received a fine? B: No, they'd received a **bid**!

3) A: There is a bead on the plate. B: There is – what? A: There is a **bead**!

4) A: What's new on the island? B: They've rebuilt the **port**!

5) A: What an interesting vent-peg you bought! B: But this is not a vent-peg, this is a **tap**!

the Low Drop – в утверждениях однозначный, категоричный, беспристрастный, убедительный [O'Connor, Arnold, 1973: 106]:

16) A: They fell into a trench, didn't they? B: No, they fell into a **pit**.

17) A: Which word suits: 'point' or 'dot'? B: We say '**dot**'.

18) A: Do you say he hurt his knee? B: He hurt his **foot**.

19) A: What do you call this offer? A proposition? B: It's called a **bid**.

20) A: Is it a forest or a wood? B: This is a **wood**.

Ядерные тоны акцентно выделенных слов были изучены на графиках движения основного тона (ОТ). Согласно полученным данным, контур the Switchback реализовался в виде нисходяще-восходящего, нисходяще-

го и восходяще-нисходящего движений тона; контур the Jackknife – в виде восходяще-нисходящего движения ОТ; the High Drop – в виде нисходящего тонального движения из верхнего в нижний регистр; the Low Drop – в виде нисходящего движения тона, начиная от среднего уровня дикторского диапазона голоса. Диапазон падения на отдельных исследуемых словах при the Low Drop не превышал одного полутона, поэтому при изображении графика ОТ в полутонах мелодическое движение – ровное.

Результаты перцептивного эксперимента были рассмотрены с точки зрения особенностей реализации мелодических контуров под влиянием таких факторов, как длительность, интенсивность, ингерентные свойства гласных и влияние последующего консонантного контекста.

Эксперимент на восприятие. Отобранные слова были предъявлены тридцати носителям британского варианта английского языка в возрасте от 24 до 56 лет (среди них 18 мужчин и 12 женщин), имеющим высшее образование социально-гуманитарного профиля. Каждый стимул звучал трижды с интервалом в 4 секунды. Длительность паузы между реализациями разных слов составляла 8 секунд. Указанный промежуток времени был необходим аудиторам для принятия решения относительно мелодического оформления каждого стимула. Задачей респондентов было схематически изобразить то движение тона, которое, по их мнению, наиболее точно передает мелодическое оформление акцентно выделенных слов (рис. 1). Перед началом эксперимента аудиторам было предложено прослушать образцы мелодических контуров в порядке их расположения в анкете, на аналогичном материале в записи другого диктора. Всего было получено 600 ответов (для каждого из 20 стимулов по 30 вариантов). Слова, реализованные с разными мелодическими контурами, предъявлялись в произвольном порядке. Поскольку слова звучали изолированно, влияние контекстуального значения на восприятие стимулов было исключено.

Проведенный перцептивный эксперимент относится к категории эксперимента на идентификацию. В ходе прослушивания аудиторам было предложено воспользоваться образцами тональных контуров, обозначенными простыми терминами: 1) ровный тон, Level; 2) подъем, Rise; 3) подъем-падение, Rise-Fall; 4) падение, Fall; 5) падение-подъем, Fall-Rise. В список мелодических средств был включен подъем, Rise, поскольку экспериментальный материал содержал сложное разнонаправленное мелодическое оформление стимулов. Также допускалось, что слуховые

опущения могли не совпадать с фактическим движением ОТ даже в словах с однонаправленным движением тона.

QUESTIONNAIRE				
Age:		Place of Permanent Residence:		
Gender: <i>Male / Female</i>		Education:		
Place of Birth:		Profession:		
TASK				
You will hear 20 words, isolated from their original context, in which they appeared in emphatically accented positions. Listen to the words and <u>draw the pitch contour</u> which you think best shows their pitch movement. There are five pitch patterns you can choose from:				
Pitch Patterns				
Level	Rise	Rise-Fall	Fall	Fall-Rise
→	↗	↗↘	↘	↘↗
You will hear each word three times with a four-second pause between them. You will have eight seconds to make a decision about the pitch contour after the third listening to each word. First, <u>listen to the pitch patterns</u> in the order they are presented above. Now listen to the following words and <u>draw a pitch contour</u> for each one.				
1. board	5. pit	9. wood	13. bard	17. dad
2. dot	6. dad	10. Bart	14. tap	18. Bert
3. port	7. bird	11. bead	15. bird	19. bid
4. beat	8. beat	12. foot	16. bid	20. Bart

Рис. 1. Анкета аудиторов.

Анализ результатов

Модели, характеризующие движение тона в области интонационного центра (ИЦ), схематично представлены согласно иллюстрациям Дж.Д. О'Коннора и Г.Ф. Арнольда [O'Connor, Arnold, 1973]. Далее следуют результаты перцептивного эксперимента отдельно для каждого из исследуемых контуров, анализ типичных реализаций каждой мелодической модели в сочетании с осциллографическими изображениями стимулов, и выводы на основе сопоставления просодических характеристик слов и полученных данных об их восприятии.

1. *The Switchback (SWB)*:

Мелодическая модель в области ИЦ: the Switchback [O'Connor, Arnold, 1973: 170]

Среди отобранных для эксперимента стимулов пять слов были оформлены сложным мелодическим контуром the Switchback. Модель SWB представляет собой неделимое сочетание нисходящего (от высокого до низкого тонального уровня) и восходящего (от низкого до среднего тонального уровня) движений основного тона голоса. Результаты перцептивного эксперимента показывают, что данный сложный контур был распознан не во всех случаях. Из пяти стимулов мелодическая модель SWB была распознана всеми аудиторами на примере слова Bart, сегментный состав которого включает напряженный гласный /ɑ:/ и конечный сильный согласный /t/ (табл. 2). Мелодическое оформление слова Bart в полной мере соответствует описанию модели Дж.Д. О'Коннора и Г.Ф. Арнольда, а именно включает нисходящее движение тона с интервалом в 4 полутона и подъем в 3 полутона (рис. 2). Восходящее движение тона в один полутон в начале гласного следует считать фонетическим средством реализации высокого падения.

Процент распознавания мелодического контура SWB на материале других четырех стимулов варьирует от 57% до 83%. В остальных случаях данный контур был определен респондентами на слух как простой нисходящий, простой восходящий, ровный и как сложный восходяще-нисходящий контур. Рассмотрим особенности реализаций контура SWB в анализируемых стимулах.

Табл. 2. Результаты восприятия акцентно выделенных слов, оформленных мелодическим контуром the Switchback.

Слова	Восприятие SWB , %				
	Нисходяще-восходящий ↘↗	Нисходящий ↘	Восходящий ↗	Ровный →	Восходяще-нисходящий ↗↘
1 Bart	100	0	0	0	0
2 dad	70	30	0	0	0
3 bird	83	3	10	7	0
4 beat	57	17	0	27	0
5 Bert	63	10	10	3	13

В слове *dad* диапазон нисходящего элемента мелодической модели SWB составил 6 полутонов, а восходящего элемента — один полутоном. Очевидно, что интервал падения в несколько раз превосходит интервал подъема. В изолированной от контекста позиции опознать контур SWB удалось 21 аудитору из 30. Остальные 9 респондентов восприняли мелодическое оформление данного стимула как падение. Следовательно, интервал в один полутоном для 30% слушателей не оказался интонационно релевантным вне контекста.

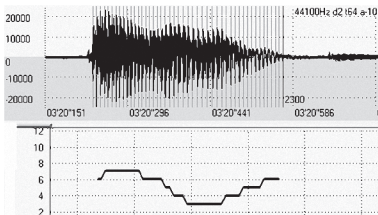


Рис. 2. Движение ОТ в слове *Bart*.

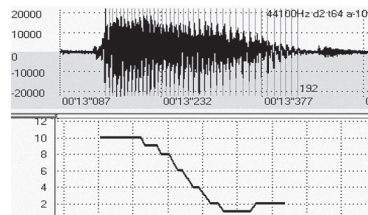


Рис. 3. Движение ОТ в слове *dad*.

Мелодическое оформление слова *bird* визуально совпадает с простым нисходящим падением основного тона (рис. 4). Тем не менее очевидны характерные особенности реализации гласного, которые указывают на отличие от простого нисходящего движения ОТ: во-первых, двухвершинный характер осциллограммы; во-вторых, продолжительный ровный конечный участок гласного.

При сопоставлении осциллограммы и движения ОТ на гласном /з:/ (рис. 4) можно обнаружить, что гласный условно делится на два участка. Падение ЧОТ приходится на тот участок гласного, который представляет собой так называемую границу между левой и правой частями гласного. Как показывает спектр гласного /з:/ (рис. 5), на центральном участке происходит резкое сокращение амплитуды периодов основного тона. Левая часть гласного /з:/ характеризуется гармоническими колебаниями, в то время как на правом участке гласного видны отчетливые признаки ларингализации. Достаточно высокая амплитуда колебаний периодов ОТ на правой половине гласного свидетельствует о том, что его значительная интенсивность звучания сохраняется вплоть до конца гласного. Мелодический подъем, необходимый для контура SWB, компенсируется интенсивностью звучания соответствующего участка гласного. Предположительно, рассмотренные особенности реализации гласного /з:/ произ-

водят акустический эффект, необходимый для восприятия тонального контура SWB.

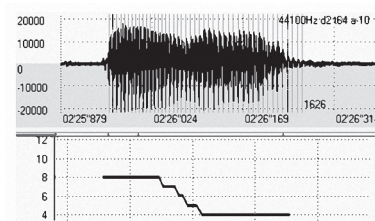


Рис. 4. Движение ОТ в слове bird.

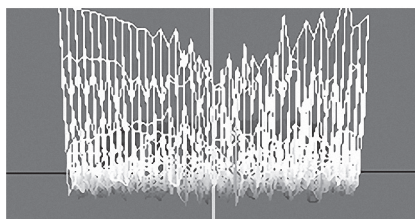


Рис. 5. Спектр центрального переходного участка гласного /з:/ в слове bird.

Несмотря на отсутствие мелодического подъема, обозначенного в модели Дж.Д. О'Коннора и Г.Ф. Арнольда [O'Connor, Arnold, 1973], 83% аудиторов опознали контур SWB в слове bird. По сравнению с предыдущим стимулом dad, в мелодическом оформлении которого реализуется подъем в один полутон, результаты опознания SWB в слове bird выше, чем в слове dad. Очевидно, что в слове bird мелодический контур SWB является ингерентной составляющей гласного /з:/ благодаря соответствующей огибающей интенсивности.

Следует также отметить, что один аудитор определил данную мелодическую реализацию как падение, двое – как ровный тон. Принимая во внимание визуальное совпадение мелодического оформления данного стимула с нисходящим движением тона, а также наличие относительно продолжительных участков с ровным движением ОТ на правом и левом участках гласного, можно объяснить решение респондентов в пользу нисходящего и ровного движений тона. Однако результаты опознания содержат также данные о выборе подъема. В частности, 73% аудиторов восприняли изменение ингерентных характеристик гласного /з:/ в слове bird как мелодический подъем (63% – SWB и 10% – подъем). Следовательно, перцептивное ощущение тонального подъема не всегда совпадает с визуально подтверждаемым восходящим движением ОТ.

Мелодическое оформление слова beat схоже с тем, что представлено на рис. 4. Центральный участок также характеризуется резким сокращением амплитуды периодов основного тона. Отличие заключается в меньшей длительности гласного, ограниченного характером последующего

согласного /t/. Сокращение длительности гласного, вероятно, повлияло на реализацию мелодического контура SWB: правая половина гласного характеризуется прогрессивным уменьшением интенсивности звучания. Как следствие, конечный участок гласного /i:/ оказался менее информативным для восприятия подъема. По этой причине только 17 аудиторов смогли определить SWB на материале данного стимула. Пять респондентов опознали его как падение, восемь – как ровный тон.

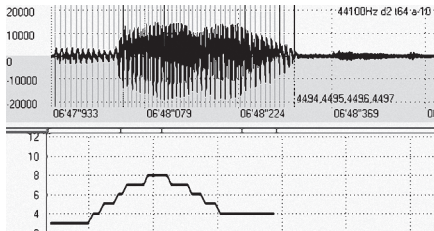


Рис. 6. Движение ОТ в слове Bert.

На материале слова Bert контур SWB был распознан 63% аудиторов (рис. 6). 10% определили данное тональное движение как падение, 10% – как подъем, 3% – как ровный тон и 13% – как сложный восходяще-нисходящий контур, который представляет собой мелодический рисунок, противоположный по конфигурации SWB. Как видно на графике ОТ, мелодическое оформление слова Bert представляет собой восходяще-нисходящее движение ОТ (с подъемом в 5 полутонов и падением в 4 полутона), которое совпадает по описанию с контуром the Jackknife. Данное совпадение является лишь фонетическим сходством². Подъем ОТ на начальном участке гласного объясняется особенностью контура SWB, который, согласно модели Дж.Д. О’Коннора и Г.Ф. Арнольда, начинается с верхнего тонального уровня. В исходном контексте мелодический подъем был не интонационно релевантным движением ОТ, а только фонетическим средством реализации контура SWB после низкотоновой предцентровой части: для высокого падения необходимо сначала достичь высокого тонального уровня. Поскольку в речевом контексте в акцентной позиции находилось только данное односложное слово без предупредных слогов, которые потенциально могли бы стать участком для реализации фонетически необходимого восходящего движения, акцентно выделенное слово оказалось единственным речевым отрезком, на котором смог развернуть-

² “The fall-rise is sometimes even realized as a rise-fall-rise” [Cruttenden, 2001: 52].

ся контур SWB, включая интонационно нерелевантные, но фонетически необходимые изменения ОТ. Однако в изолированной позиции такое дополнительное движение тона приобрело перцептивную значимость.

Конечного восходящего движения тона на гласном /з:/, соответствующего классической модели Дж.Д. О'Коннора и Г.Ф. Арнольда [O'Connor, Arnold, 1973: 170], в слове Bert нет, также как в стимуле bird (рис. 4 и 6). Контур SWB реализуется за счет перепада амплитудных колебаний в центре гласного и ровного движения ОТ на его конечном участке. В интонационном контуре слова Bert сосуществуют два признака, характеризующие разные мелодические модели: подъем в начале гласного, типичного для the Jackknife, и резкое понижение тона на центральном участке гласного, характерного для the Switchback. Из-за присутствия дополнительных изменений ОТ, несвойственных интонационной модели SWB, четверо респондентов определили данную интонационную модель как восходяще-нисходящую. Шестеро респондентов ориентировались отдельно лишь на восходящее (5 пт) или нисходящее (4 пт) движение тона. Один аудитор опознал мелодическое оформление данного стимула как ровный тон. Примечательно, что ровное тональное движение в начале и конце гласного реализуется практически на одном тональном уровне – 3–4 полутона – относительно опорной частоты 100 Гц. Как и в слове bird, некоторые аудиторы, вероятно, ориентировались здесь на участки с ровным движением тона, что привело к принятию решения о мелодическом оформлении данного слова.

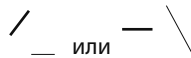
Итак, анализ контура the Switchback на исследуемом материале показывает вариативность контекстуальных реализаций и некоторое визуальное расхождение с классической моделью Дж.Д. О'Коннора и Г.Ф. Арнольда:

- 1) конечный восходящий элемент с минимальным тональным интервалом в один полутон вместо подъема от низкого до среднего уровня;
- 2) отсутствие мелодического подъема на конечном участке интонационного центра, вызывающее визуальное отождествление SWB с простым нисходящим падением;
- 3) визуальное совпадение контура the Switchback с контуром the Jackknife из-за восходящего движения ОТ на начальном участке гласного, не имеющего интонационно релевантной значимости в исходном контексте³.

³ Данные особенности характеризуют лишь изображение мелодических контуров. Различия между SWB, JKNF и Drop заключаются в других просодических

Несмотря на визуально омонимичные реализации the Switchback с нисходящим и восходяще-нисходящим контурами, гласные – основные носители просодической информации – обладают ингерентными признаками, которые создают перцептивный эффект, соответствующий описанию модели SWB: резкое сокращение амплитуды периодов основного тона в центре гласных и понижение ОТ, сопровождающееся появлением эффекта ларингализации, – являются перцептивными аналогами восходящего движения тона от низкого до среднего тонального уровня в речевом диапазоне говорящего. Как показывают результаты эксперимента на восприятие, они производят не столь яркий акустический эффект, однако в исходном контексте являются достаточными интонационными средствами для передачи соответствующего мелодического контура. В изолированном же положении возникают трудности при опознании контура SWB, так как слушающие опираются только на имеющиеся в сигнале просодические признаки. Неопределенность возникает при наличии в сигнале интонационно нерелевантных, контекстуально обусловленных движений тона, которые в изолированном положении приобретают перцептивную значимость.

2. The Jackknife (JKNF):



Мелодическая модель в области ИЦ: the Jackknife

[O'Connor, Arnold, 1973: 215]

Контур the Jackknife представляет собой сложное неделимое восходяще-нисходящее движение ОТ. Согласно модели Дж.Д. О'Коннора и Г.Ф. Арнольда, восходящий элемент реализуется на одном или нескольких слогах в диапазоне от среднего до высокого тонального уровня, нисходящий элемент характеризуется широким диапазоном от высокого до низкого тонального уровня. На анализируемом материале JKNF был обнаружен на напряженных гласных перед сильными и слабыми согласными, а также на открытом гласном низкого подъема /æ/ – в составе односложных слов структуры СГС. По сравнению с рассмотренным выше контуром SWB, JKNF оказался более сложным для опознания. На материале пяти стимулов, предъявленных для перцептивной идентификации, толь-

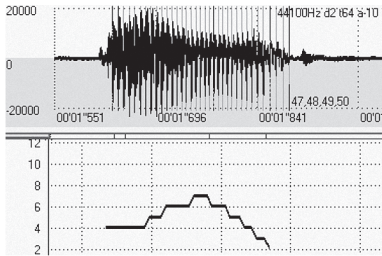
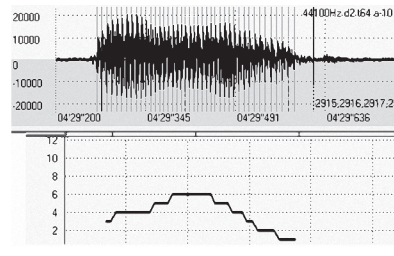
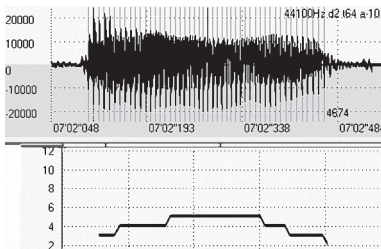
признаках, которые создают акустический эффект соответствующих контуров. В таких случаях можно говорить о компенсаторном взаимодействии просодических параметров.

ко от 30% до 67% респондентов смогли определить данную мелодическую модель (Табл. 3). При прослушивании стимулов board, bard, Bart и beat некоторые аудиторы опирались на отдельные движения ОТ (подъем или падение), а не на мелодическое оформление в целом. Так, в слове dad восходящий элемент контура JKNF оказался информативным для 33% респондентов. Важно отметить, что достаточно высокий процент аудиторов (в диапазоне от 20% до 53%) воспринял сложную мелодическую модель JKNF как ровное движение тона. Рассмотрим акустические характеристики данных стимулов.

Табл. 3. Результаты восприятия акцентно выделенных слов, оформленных мелодическим контуром the Jackknife.

Слова	Восприятие JKNF, %			
	Восходяще-нисходящее ↗↘	Восходящее ↗	Нисходящее ↘	Ровное →
1 dad	67	33	0	0
2 board	57	10	13	20
3 bard	30	7	10	53
4 Bart	47	10	10	33
5 beat	37	13	10	40

Мелодическое оформление слова dad (рис. 7) в наибольшей степени соответствует модели Дж.Д. О'Коннора и Г.Ф. Арнольда: движение тона на гласном /æ/ начинается на уровне 4 полутонов от опорной частоты 100 Гц; после непродолжительного участка ровного тона наблюдается восходящее движение ОТ с интервалом в 3 полутона, за которым следует падение в 5 полутонов. Десять респондентов из 30 восприняли контур данного стимула как подъем. Причина такого опознания, вероятно, заключается в большей интенсивности начала гласного, по сравнению с его конечным участком, которая привела к значительной перцептивной выделенности восходящего движения тона.

Рис. 7. Движение ОТ в слове *dad*Рис. 8. Движение ОТ в слове *board*Рис. 9. Движение ОТ в слове *bard*

В слове *board* и в еще большей степени в слове *bard* можно выделить особенность, которая, по-видимому, послужила ключевым признаком для auditors в отношении сложного контура JKNF к ровному тону (рис. 8–9). На центральных участках гласных /ɔ:/ и /a:/ наблюдается удлинение под влиянием сверхдольного прознесения акцентно выделенных слов.⁴

Увеличение длительности гласных в позиции тонального максимума, несомненно, является дополнительным просодическим средством акцентного выделения [Barnes, Veilleux et al., 2012: 32]. Мелодическое оформление слова *board* было опознано как ровное движение ОТ шестью респондентами из 30, в то время как слова *bard* – шестнадцатью респондентами. Безусловно, это объясняется увеличением длительности гласных. Наряду с темпоральными признаками следует отметить меньший тональный диапазон подъема и падения (2:3 пт), который также послужил фактором нивелирования сложного восходяще-нисходящего движения ОТ при экспериментальном прослушивании.

Мелодическое оформление слов *Bart* и *beat* сопоставимо с тем, что представлено на рис. 9. Перцептивная идентификация контура сопоста-

⁴ Согласно данным проведенного ранее исследования участков интонационного центра, «количественные данные по длительности гласных свидетельствуют о действии кумулятивного эффекта при совместном влиянии трех факторов – предпаузального удлинения, синтагматического ударения и акцентного выделения. В результате длительность гласных получила сверхувеличение» [Филясова, 2010: 10].

вима со словом *bard*, так как относительно высокий процент аудиторов отнесли тональный контур этих слов к категории «ровный» (Табл. 3).

В связи с тем, что опознание контура *the Jackknife* в качестве ровного движения ОТ обусловлено увеличением длительности гласных, сопоставим длительность и интервалы изменения ОТ составляющих контура JKNF. На рис. 10 компоненты контура обозначены следующим образом: начальный а), центральный б), конечный с). В табл. 4 представлено отношение длительности центрального участка гласного к длительности начального участка подъема (b/a) и конечного участка падения (b/c), а также отношение ЧОТ подъема а) к ЧОТ падения с).

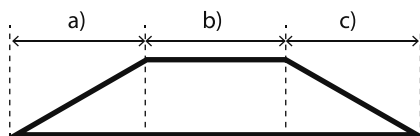


Рис. 10. Составляющие контура JKNF.

Табл. 4. Отношение компонентов контура JKNF.

№	Слова	b/a	b/c	a/c
		Длительность	Длительность	ЧОТ
1	<i>dad</i>	0,17	0,25	3:5
2	<i>board</i>	0,79	0,55	4:5
3	<i>bard</i>	1,59	1,1	2:3
4	<i>Bart</i>	0,81	0,68	3:4
5	<i>beat</i>	1,3	2,32	2:2

Полученные данные объясняют высокий процент отождествления аудиторами сложного контура JKNF с ровным движением тона. Так, в словах *bard* и *beat* длительность центрального участка гласных превышает длительность участков подъема и падения. Кроме того, интервалы подъема и падения на участках а) и с) варьируют в достаточно узком диапазоне от 2 до 3 полутонов (табл. 4).

Таким образом, относительно низкий процент опознания контура JKNF (в среднем, 14 аудиторами из 30) обусловлен нивелированием мелодических изменений на участке гласных из-за чрезмерного увеличения их длительности, в том числе в области частотного максимума, которое,

по всей видимости, стало основной причиной перцептивного впечатления ровного движения тона.

3. *The High Drop (HD)*:



Мелодическая модель в области ИЦ: the High Drop
[O'Connor, Arnold, 1973: 125]

Поскольку стимулы предъявлялись вне контекста, различие между высоким и низким падением не учитывалось. Результаты эксперимента на восприятие слов, извлеченных из акцентной позиции, показывают, что простое нисходящее движение ОТ на материале контура the High Drop было опознано в среднем 40% респондентов (табл. 5). Относительной высокой процент аудиторов отнес данное мелодическое оформление к категории ровного тона (в среднем 13 респондентов из 30), как и на материале рассмотренного ранее контура the Jackknife. Достаточно неожиданными оказались результаты, полученные на материале слов *bid* и *tap*, которые были опознаны как восходящее движение тона шестью и восемнадцатью аудиторами соответственно.

Табл. 5. Результаты восприятия акцентно выделенных слов, оформленных мелодическим контуром the High Drop.

№	Слова	Восприятие HD, %		
		Нисходящее ↘	Восходящее ↗	Ровное →
1	bird	63	0	37
2	bid	30	20	50
3	bead	47	0	53
4	port	60	0	40
5	tap	7	60	33

На рис. 12–13 мелодическое оформление слов *bid* и *tap* представляет собой нисходящее движение тона. Необходимо отметить, что начальный участок гласных /**i**/ и /**æ**/ характеризуется ровным движением тона. Подобное тональное оформление характеризует также слова *bead* и *port* (табл. 5). Рассмотрим соотношение длительности участков ровного тона и падения, схематично представленных на рис. 11, а также интервалы падения ЧОТ в их числовом выражении (табл. 6).

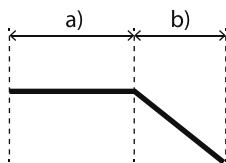


Рис. 11. Составляющие контура Drop.

Табл. 6. Отношение компонентов контура Drop.

№	Слова	a/b	b
		Длительность (мс)	ЧОТ (пт)
1	bird	1,66	3
2	bid	1,43	4
3	bead	3,03	3
4	port	1,00	4
5	tap	1,83	3

Полученные данные свидетельствуют о том, что длительность ровного тонального движения на начальном участке гласных превосходит длительность участка гласных, на котором реализуется нисходящее движение ОТ. По всей видимости, данная особенность акцентно выделенных слов послужила одной из причин опознания слов, оформленных падением, как ровное движение ОТ.

Почему падение тона в 3–4 полутона оказывается перцептивно несущественным? Для ответа на этот вопрос следует обратить внимание на изменение интенсивности гласных. Как показано на осциллограмме рис. 13, интенсивность звучания гласного увеличивается от начала к его центральному участку. Далее интенсивность гласного резко падает (рис. 13) или конечный участок приобретает отчетливые признаки ларингализации (рис. 12). Известно, что существует тесная связь между частотой основного тона и интенсивностью⁵. В данном случае понижение частотных показателей вызвано снижением интенсивности звучания голоса диктора. Снижение

⁵ “Intensity and pitch of the normal speaking voice are to some degree connected to each other. From a physiological point of view this interdependency can be explained by the fact that, to a certain extent, the same laryngeal and respiratory forces are involved in the regulation of both parameters” (Debruyne, Buekers, 1998: 201); “...the intensity level of a group of spectral components will decrease when the formants at the lower frequencies will shift to still lower frequency positions” [Fant, 1960: 21].

уровня интенсивности, по-видимому, является причиной несоответствия мелодических и перцептивных коррелятов акцентно выделенных слов.

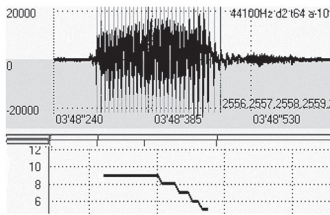


Рис. 12. Движение ОТ в слове bid.

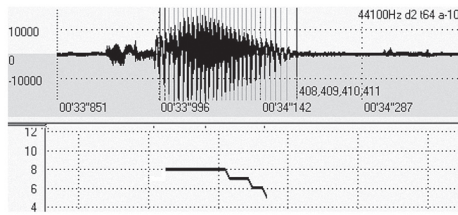


Рис. 13. Движение ОТ в слове tap.

На материале слов *bid* и *tap* мелодическое оформление было воспринято респондентами как подъем – шесть и восемнадцать человек из 30 соответственно. То, что послужило сигналом для восприятия просодического оформления этих стимулов как восходящий тон, также следует искать в особенностях реализации контура интенсивности, т. е. амплитуды колебаний периодов ОТ на гласных. Как было сказано выше, гласный /æ/ в слове *tap* отличается выраженным максимумом интенсивности в центре гласного, за которым следует прогрессивное уменьшение диапазона колебаний периодов ОТ. Повышение интенсивности звучания гласных на центральном участке, вероятно, стало основной причиной идентификации нисходящего движения тона как подъем.

Необходимо отметить, что случаи восприятия аудиторами восходящего тона на материале ровно-нисходящего мелодического оформления встречается только в словах, сегментный состав которых включает ненапряженные (исторически краткие) гласные /æ/ и /ɪ/. В особенности такое восприятие проявляется в слове с конечным сильным согласным *tap*. Предположительно, активные изменения интенсивности гласного в речи диктора в исходном контексте были обусловлены, с одной стороны, невозможностью чрезмерного увеличения абсолютных темпоральных значений ненапряженных гласных, а с другой стороны, необходимостью выделения данного сегмента речи под влиянием эмфатического ударения.

Итак, при опознании тонального падения встречаются случаи отождествления его с ровным движением ОТ из-за отсутствия мелодических изменений на начальном и центральном участках гласных, а также с подъемом – под влиянием прогрессивного увеличения интенсивности звучания гласного к его центральному участку и дальнейшего резкого сокращения амплитуды периодов основного тона.

4. *The Low Drop (LD)*:

\

Мелодическая модель в области ИЦ: the Low Drop
[O'Connor, Arnold, 1973: 106]

Мелодический контур *the Low Drop* на анализируемом материале реализовался в виде нисходящего движения тона в диапазоне, не превышающем одного полутона. Соответственно, при изображении графика ОТ в полутонах гласные характеризуются ровным движением тона. На отобранном для эксперимента материале таким мелодическим движением оказались оформлены акцентно выделенные слова только с ненапряженными гласными. С перцептивной точки зрения, они производят неоднозначный акустический эффект вне исходного контекста. В среднем 13 человек из 30 (43%) восприняли на слух данное мелодическое оформление как падение, 11 аудиторов (37%) – как ровное движение тона, пятеро носителей языка (17%) – как подъем и, наконец, четверо респондентов (13%) – как сложное восходяще-нисходящее движение тона (табл. 7).

Важно отметить, что восприятие нисходящего тона в минимальном диапазоне частоты основного тона как подъем и восходяще-нисходящее движение ОТ наблюдается главным образом на материале слов с конечными сильными согласными (*pit, dot, foot*). Тот факт, что одни и те же стимулы были обозначены респондентами в ходе эксперимента противоположными по направлению движения тона контурами (восходящий и нисходящий), свидетельствует о сложном характере акустического эффекта, производимого стимулами с фактически ровным движением ОТ. Какие просодические признаки стимулов вызвали столь неоднозначное восприятие?

Табл. 7. Результаты восприятия акцентно выделенных слов, оформленных мелодическим контуром the Low Drop.

Слова	Восприятие LD, %			
	Нисходящее ↘	Восходящее ↗	Ровное →	Восходяще-нисходящее ↗↘
1 pit	37	27	20	17
2 dot	30	20	33	17
3 foot	40	7	43	13
4 bid	50	0	40	10
5 wood	57	0	43	0

Графики ОТ слов *pit*, *bid* и *dot* демонстрируют достаточно однообразные реализации контура на уровне 6 полутонов относительно опорной частоты 100 Гц. Слова *wood* и *foot* (табл. 7) имеют такое же мелодическое оформление.

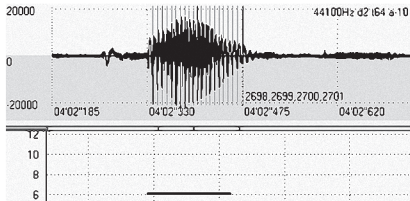


Рис. 14. Движение ОТ в слове *pit*.

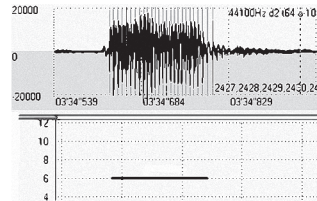


Рис. 15. Движение ОТ в слове *bid*.

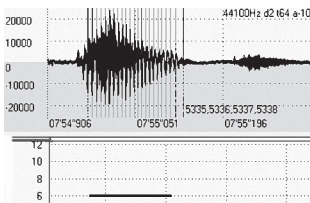


Рис. 16. Движение ОТ в слове *dot*.

Огибающие интенсивности гласных /*ɪ*/ в слове *pit* и /*ʊ*/ в слове *dot* (рис. 14, 16) демонстрируют сходство с амплитудными характеристиками гласного /*æ*/ в слове *tap* (рис. 13). Ненапряженные, исторически краткие, гласные /*ɪ*/, /*ʊ*/ и /*æ*/ находятся в условиях ограниченной реализации длительности под влиянием сильных согласных английского языка в правом консонантном контексте. В сложившихся условиях, естественно, невозможно сложное мелодическое оформление гласных. Тем не менее коммуникативно-прагматическая ситуация исходного контекста предполагает акцентное выделение данных слов речи интонационно-просодическими средствами. Интенсивность оказывается тем компонентом интонации, который способствует выделению слов в потоке речи и в конечном итоге создает акустический эффект сложного разнонаправленного мелодического оформления слов, содержащих относительно краткие по длительности гласные. Кроме того, следует отметить интенсивный взрыв начальных и конечных смычных согласных /*p*/, /*t*/, /*d*/ в словах *bid*, *tap*, *pit*, *dot* (рис. 12, 13, 14, 16), который также способствует выделению слов в исходном контексте.

Таким образом, падение частоты основного тона в диапазоне одного полутона в акцентно выделенных словах структуры СГС может воспри-

ниматься на слух как разнонаправленные движения ОТ (подъем или падение), а также как сложный восходяще-нисходящий мелодический контур благодаря соответствующей конфигурации контура интенсивности гласных. Следует отметить, что данное мелодическое оформление характеризует главным образом слова, содержащие ненапряженные (исторически краткие) гласные, которые обладают меньшей собственной длительностью по сравнению с напряженными гласными [Wells, 2012]. Исключение составляет гласный переднего ряда нижнего подъема / æ /, оформленный сложным контуром the Switchback (рис. 3), который имеет исключительную длительность благодаря своим артикуляционным характеристикам. Можно предположить, что признак ингерентной краткости гласных оказывает сдерживающее влияние на супraseгментное оформление акцентно выделенных слов: сложные разнонаправленные движения «не успевают» реализоваться на непродолжительном отрезке гласного. Выделение осуществляется посредством увеличения интенсивности звучания гласных и более напряженной артикуляции согласных, которые произносятся с сильным придыханием.

Выводы. В результате проведенного перцептивного эксперимента на материале извлеченных из исходного контекста акцентно выделенных слов английского языка структуры СГС было выявлено, что восприятие мелодического оформления отрезков речи осуществляется аудиторами с опорой на *все просодические характеристики*, включая темпоральные и амплитудно-частотные.

- Оpozнание ядерного тона the Switchback в отсутствие восходящего тонального движения на конечном участке контура происходит на основе амплитудных изменений в центре гласных.
- Нисходяще-восходящий контур the Switchback опozнается носителями английского языка как восходяще-нисходящая мелодическая модель the Jackknife, если в начале гласного присутствует контекстно нерелевантное, однако перцептивно значимое в изолированном положении, восходящее движение тона.
- Нисходящее движение тона с минимальным диапазоном (в рамках одного полутона), оформляющее гласные с малой ингерентной длительностью и при этом ограниченное сильным консонантным контекстом, опozнается как подъем, падение и в некоторых случаях как сложный контур «подъем-падение» благодаря амплитудно-частотной огибающей гласных, создающей акустический эффект восходяще-нисходящего движения тона.

- Сложный восходяще-нисходящий и простой нисходящий контуры воспринимаются как ровный тон из-за большей длительности ровного тона на отрезке частотного максимума, по сравнению с длительностью участков подъема и падения.
- Данные анализа экспериментального материала свидетельствуют в пользу того, что на интонационное оформление акцентно выделенных слов английского языка косвенное влияние оказывают сегментные свойства минимальных единиц языка: правый консонантный контекст и напряженность гласных. В частности, ограничение длительности гласных под влиянием последующих сильных (глухих) согласных приводит к невозможности реализации сложных мелодических моделей на гласных, находящихся в акцентной позиции. Эта особенность более заметна в словах с ненапряженными (исторически краткими) гласными, обладающими меньшей собственной длительностью [Wells, 2012]. Как следствие, выделение происходит за счет комплексного взаимодействия супraseгментных средств, которое объясняет несоответствие между фактическим мелодическим оформлением слов и его восприятием на слух.

Список литературы

- Бондарко Л.В.* Фонетика современного русского языка: Учеб. пособие. СПб., 1998. 276 с.
- Кодзасов С.В.* Исследования в области русской просодии. М., 2009. 496 с.
- Кодзасов С.В., Кривнова О.Ф.* Общая фонетика. М., 2001. 592 с.
- Кривнова О.Ф.* Глоттализация на границах фонетических составляющих в женской речи (на русском материале) // Проблемы и методы экспериментально-фонетических исследований: Сб. ст. к 70-летию проф. Л.В. Бондарко. СПб., 2002. С. 183–190.
- Потапова Р.К.* Речь: коммуникация, информация, кибернетика: Учеб. пособие. 4-е изд., доп. М., 2010. 600 с.
- Светозарова Н.Д.* Интонационная система русского языка. Л., 1982. 175 с.
- Филясова Ю.А.* Акустические характеристики переходного участка между гласными и глухими согласным в условиях акцентного выделения (на мат. англ. яз.) // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2011. № 2. С. 106–126.
- Филясова Ю.А.* Взаимодействие сегментных и просодических факторов при реализации акцентного выделения: темпоральный аспект (экспе-

- риментально-фонетическое исследование на материале британского варианта английского языка): Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. СПб., 2010. 23 с.
- Янко Т.Е. Просодические средства эмфазы // Фонетика и нефонетика: К 70-летию Сандро В. Кодзасова. М., 2008. С. 658–668.
- Barnes J., Veilleux N., Brugos A., Shattuck-Hufnagel S. The effect of global F0 contour shape on the perception of tonal timing contrasts in American English intonation. URL: <http://www.speechprosody2010.illinois.edu/papers/100445.pdf>
- Barnes J., Veilleux N., Brugos A., Shattuck-Hufnagel S. Tonal Center of Gravity: A global approach to tonal implementation in a Terrace-based intonational phonology. URL: <http://blogs.bu.edu/prosodylab/2012/04/02/>
- Cruttenden A. Intonation. Cambridge, 2001.
- Fant G. Acoustic Theory of Speech Production. The Hague, 1960. 328 p.
- Debruyne F., Buekers R. Interdependency between intensity and pitch in the normal speaking voice // Acta Otorhinolaryngol Belg. 1998. Vol. 52. Issue 3. P. 201–205.
- Dilley L.C., Shattuck-Hufnagel S. Variability in glottalization of word onset vowels in American English // Proceedings of the XIII-th International Congress of Phonetic Sciences. Vol. 4. Stockholm, 1995. Pp. 586–589.
- Hermes D.J. Timing of pitch movements and accentuation of syllables in Dutch // JASA. 1997. Vol. 102. No 2390. P. 2390–2402.
- Krivnova O.F. Pre-pausal lengthening of vowels in connected speech // AR-SO-16. 1991. P. 153–154.
- Licklider J.C.R. A duplex theory of pitch perception // JASA. 1951. Vol. 23. No 147. P. 128–134.
- Ladd D. R. Intonational phonology. Cambridge, 2008. 370 p.
- O'Connor J.D., Arnold G.F. Intonation of colloquial English. London, 1973. 288 p.
- Rump H.H., Hermes D.J. Prominence caused by rising and dropping pitch movements with different positions in the syllable // JASA. 1992. Vol. 91. No. 4. P. 2340.
- Rump H.H., Hermes D.J. Some control experiments on a model for prominence perception // JASA. 1994. Vol. 96. P. 83–92.
- Rump H.H., Hermes D.J. Prominence lent by rising and Dropping pitch movements: Testing two models // JASA. 1996. Vol. 100. P. 1122–1131.
- Turk A.E., Shattuck-Hufnagel S. Multiple targets of phrase-final lengthening in American English words // Journal of Phonetics. 2007. Vol. 35. P. 445–472.

- Vanderslice R., Ladefoged P.* Binary suprasegmental features and transformational word-accentuation rules // *Language*. 1972. Vol. 48. P. 819–838.
- Veilleux N., Barnes J., Brugos A., Shattuck-Hufnagel S.* Perceptual foundations for naturalistic variability in the prosody of synthetic speech // *INTERSPEECH 2012, ISCA's 13th Annual Conference Portland, USA, September 9–13, 2012*. URL: <http://www.isca-speech.org/archive>
- Wells J.C.* A study of the formants of the pure vowels of British English. 2012. URL: <https://www.phon.ucl.ac.uk/home/wells/formants/duration-uni.htm>

Сведения об авторе: Филясова Юлия Анатольевна, канд. филол. наук, доцент кафедры иностранных языков факультета фундаментальных и гуманитарных дисциплин Санкт-Петербургского горного университета. E-mail: yuliyafill@gmail.com.

А.В. Вдовин

СЮЖЕТ ДЛЯ НАРОДА: «КОРОБЕЙНИКИ» Н.А. НЕКРАСОВА В КОНТЕКСТЕ ПРОЗЫ О КРЕСТЬЯНАХ 1840–1850-Х ГГ.⁶

В статье рассматривается сюжет поэмы Н.А. Некрасова «Коробейники» на фоне сюжетного репертуара прозы 1840–1850-х гг. Некрасову могли быть известны два текста, в которых действующим лицом был коробейник, – рассказ Е.П. Гребенки «Чужая голова – темный лес» (1845) и «Искушение» В.И. Даля (1848). Если в первом тексте возникает сюжет убийства жениха коробейником (что отразится в поэме в любовной линии Ваня – Катя), то во втором случае герой коробейник у Даля едва не погибает от руки обуреваемого бесовским наваждением мужика. В свете двух этих сюжетов статья предлагает новую интерпретацию, связывающую все фабульные и внефабульные элементы текста поэмы. В заключение «Коробейники» рассматривается на фоне статей о коробейниках 1857–1861 гг., которые явно были в поле зрения Некрасова.

Ключевые слова: Н.А. Некрасов, В.И. Даль, Е.П. Гребенка, проза о крестьянах, типология сюжетов.

The article examines the plot of Nikolai Nekrasov's poem "Korobeiniki" (Peddlers) against the backdrop of the 'plot repertoire' of Russian prose, 1840–1850. The authors argues that Nekrasov could have read two short stories about peddlers written by Evgenii Grebenka (1845) and Vladimir Dal' (1848). The first story features the peddler-murderer, and the second, on the contrary, depicts a peddler as a victim. The article shows how Nekrasov combined both plotlines in his poem and used additional historical sources about peddlers, published in the Russian press of that time.

Key words: N.A. Nekrasov, V.I. Dal', E.P. Grebenka, fiction about peasants, typology of plots.

⁶ Статья подготовлена в результате проведения исследования (№ 15-01-0089) в рамках Программы «Научный фонд Национального исследовательского университета “Высшая школа экономики” (НИУ ВШЭ)» в 2015–2016 гг. и с использованием средств субсидии на государственную поддержку ведущих университетов Российской Федерации в целях повышения их конкурентоспособности среди ведущих мировых научно-образовательных центров, выделенной НИУ ВШЭ. Считаю приятным долгом поблагодарить М.А. Кучерскую, М.С. Макеева и А.С. Немзера за советы и подсказки.

Поэмы Н.А. Некрасова о крестьянах редко рассматриваются в контексте прозы о простонародье 1840–1850-х гг. Материалы словаря ее сюжетов, над составлением которого мы сейчас работаем¹, позволяют по-новому взглянуть на генезис некрасовского сюжета. Составление словаря такого типа – насущная исследовательская задача, так как он позволит, во-первых, продемонстрировать схождения и расхождения в сюжетике русской прозы о дворянстве и других сословиях (крестьяне, мещане, разночинцы); во-вторых, выявить многочисленные случаи литературного происхождения сюжетов второстепенных рассказов о крестьянах, которые до этого казались абсолютно «антилитературными», как бы никак не связанными с предшествующей традицией; наконец, во многих случаях даст возможность выйти за пределы сугубо генетических, интертекстуальных связей в поле сюжетного пространства и «дерева сюжетов», что открывает новые перспективы для интерпретации текстов.

Поэма Некрасова «Коробейники» (1861) оказывается весьма удобным примером для апробации заявленной методологии. Несмотря на стихотворную форму, подчеркнутая фабульность текста провоцирует рассматривать его в перспективе сюжетного поля прозы 1840–1850-х гг. «Сюжетность» поэмы была проблематизирована уже прижизненной критикой², а в начале XX в. исследователи обнаружили, что история о зверском убийстве двух коробейников лесником основана на факте реального преступления, совершенного охотником Давыдом Петровым в

¹ За основу взята методология Т.А. Китаниной [Китанина, 2005], составившей словарь сюжетов предпушкинской прозы (до 1825 г.). Хотя список прозаических и драматических текстов о крестьянах 1830–1861 гг. насчитывает около 150 позиций, репертуар сюжетов оказывается не столь разнообразным и может быть сведен к нескольким сюжетным гнездам («соблазнение», «соперники», «испытание», «разлука с семьей», «искушение богатством», «несостоявшийся брак» и некоторым др.).

² Вс. Крестовский писал: «Это повесть не повесть, поэма не поэма, рассказ не рассказ, а нечто в высшей степени жизненное, нечто трогательное, задевающее и поэтическое – и заметьте, жизненное более в частности, нежели в целом, потому что в целом-то в нем и нет ничего, т.е. нет того, что мы привыкли называть *содержанием, сюжетом*. Шли коробейники, из которых один, Ванюха, расстался с невестой, продали они весь товар; Ванюха мечтает, как к Покрову он женится, но вдруг попался им на дороге недобрый человек – лесник, который убил из ружья обоих разом, ограбил, да пьяный в кабаке и проболтался про свой грех, вот и все! – ну, чем бы тут, кажется, вдохновиться? А между тем взгляните, что сделал из этого Некрасов!» (Русское слово. 1861. № 12; цит. по: [Сборник статей, 1898: 104]).

Мисковской волости [Некрасов 1981–2000: IV, 551]³. После того как в 1941 г. А.В. Попов на основе воспоминаний сына Г.Я. Захарова (адресата посвящения поэмы) описал его фактическую сторону, исследование факбулы почти приостановилось (некоторые дополнения появились в [Бочков, 1990]). Только в 1980-е гг. Ю.В. Лебедев [Лебедев, 1982; 1988] и Н.Г. Морозов [Морозов, 1983] доказали, что Некрасов опирался и на печатные источники о быте и нравах коробейников – очерк С.В. Максимова «В дороге» (1860). Однако до сих пор не обращалось должного внимания на тот факт, что ни в истории реального убийства коробейников в Мисковской волости, ни в очерке Максимова не возникает любовной интриги, занимающей центральное место в поэме. Еще А.В. Попов указал на то, что «сообщение Гаврилы Яковлевича <Захарова. – А.В.> об убийстве коробейников и рассказ его жены о своей истории совершенно самостоятельны и не имеют никакой связи между собой»⁴ [Попов, 1941: 200]. Речь идет о том, что сюжет «Коробейников» об ожидании Катей коробейника Вани, обещавшего вернуться к Покрову и жениться на ней, по воспоминаниям сына Г.Я. Захарова, восходит к рассказам жены Захарова Марианны, которая часто оставалась дома одна и ждала мужа (Г.Я. Захарова), разъезжавшего по окрестным базарам. Таким образом, в воспоминаниях сына Захарова, а потом в реконструкции Попова два микросюжета (любовь и убийство) соединились через преобразующее воображение поэта, который как бы олитературивал, типизировал разнородный и не стыкующийся в жизни материал.

Между тем еще Н.М. Колесницкая высказала убедительное предположение, что единство любовной завязки и трагического внезапного финала восходит к поэтике народной песни-баллады⁵ [Колесницкая, 1954: 135–136]. Мы хотели бы добавить к фольклорному еще и литературные источники. Если взглянуть на сюжетику крестьянской прозы 1840–1850-х гг., то в ней обнаружится как минимум два текста, трактующих оба этих

3 Далее все тексты Некрасова цитируются по этому изданию с указанием тома и страницы.

4 Более того, в первой версии текста (август 1861) любовная коллизия была маргинальной: Катя именовалась Машей, а эпизода V главы (строки 341–400), в котором Катя ждет Ваню к Покрову, и вовсе не было. Некрасов дописал его, очевидно, приготавливая поэму к публикации в «Современнике» (IV, 326–330). См. также новейшее и более полное текстологическое описание истории создания поэмы [Макеев, 2015: 341–354].

5 О соотносительности любовной линии с народными песнями см. также [Морозов, 1988].

микросюжета – о любви и убийстве коробейника, причем в одном из них они связаны воедино. Любовная коллизия (в терминологии Т.А. Китаниной – элементарный сюжет «разлука»), важная для «Коробейников» (завязка поэмы – обещание Вани вернуться к Кате к Покрову), лежит в основе рассказа Е.П. Гребенки «Чужая голова – темный лес» (опубл. в: Иллюстрация. 1845. № 8)⁶. Его главный герой, тоже Ваня (сын мещанина Ивана Федоровича, держателя постоянного двора), любящий Аленушку и готовящийся к свадьбе с ней, едет покупать ей подарок в город, но по дороге погибает от руки «торговца-коробочника»⁷ (с «рыжей бородкой клином»)⁸ [Гребенка, 1862: 13]), шедшего с ним вместе и ограбившего его. По пути герои Гребенки, как потом и у Некрасова, поют песню.

Родители Вани убиваются, а Аленушка, погоревав до осени, вскоре выходит за отставного унтер-офицера (ср. на этом фоне функцию вставного рассказа Тихоныча о судьбе Тита-ткача, жена которого «слюбилась» с «баринком» после заключения мужа в острог). Через некоторое время мать Вани, вынося еду «несчастному» колоднику, по его кушаку, украденному у Вани, узнает в нем убийцу своего сына. В сюжете Некрасова коробейник из убийцы превращается в невинную жертву; в фигуре Вани сливаются два персонажа Гребенки – жених Ваня и убийца-коробейник. Обращает на себя внимание и многозначность заглавия рассказа Гребенки. Поговорка «Чужая голова (душа) – темный лес» разворачивается сразу в нескольких смысловых направлениях. Во-первых, читатель должен все время соотносить мотивы преступления коробейника с народной поговоркой и приходить к заключению о том, что они не совсем прояснены в рассказе, а значит, «темны» и как бы недоступны постижению. Во-вторых, душа Аленушки также представлена как «темный лес»: повествователь намекает на то, что трудно объяснить, как девушка, любившая Ваню, так быстро вышла за унтер-офицера.

⁶ Рассказ был переиздан только в собрании сочинений Гребенки, вышедшем под ред. Н.В. Гербеля в начале 1862 г., что снижает вероятность знакомства Некрасова с этим сюжетом («Коробейники» были написаны в 1861). Тем не менее поэт мог помнить рассказ по газете «Иллюстрация» 1840-х гг. Об этом говорят отсылки к ее публикациям, например в рецензии Некрасова на третью часть альманаха «Новоселье» (1846) (XI–I, 232–233).

⁷ В тексте рассказа слово «коробейник» не встречается.

⁸ Ср. «рыжую бородку клином» у целовальника Калистратушки, о котором презрительно говорит Тихоныч. Впрочем, «рыжая бородка клином» – это, скорее, топос, маркирующий негативного персонажа в литературе о крестьянах того времени.

У Некрасова дальнейшая судьба возлюбленной (Кати) вообще не описывается: остается только гадать, как она сложится после вести о гибели Вани. Тем не менее в тексте есть намеки на гипотетическое развертывание событий: рассказ Тихоныча о жене Тита-ткача наводит на мысль, что Катя вряд ли будет долго горевать по Ване и, скорее всего, по тогдашнему обычаю скоро выйдет замуж.

Идея невозможности исчерпывающе описать душевные процессы связана в «Коробейниках» и с загадочной фигурой лесника-убийцы. И Ваня, и более проницательный Тихоныч хотя и тревожатся, но до самого последнего момента не понимают, как странный лесник поступит с ними. Для читателя его «душа» также оборачивается загадкой; Некрасов скудными штрихами намекает на причины, побудившие лесника совершить преступление (жажда легких денег, нужда, доведенность до крайнего состояния). При этом никто из исследователей не отмечал, что все симптомы и черты поведения лесника в совокупности указывают на дьявольское наваждение. На эту семантику работает и система дурных предзнаменований, опознаваемых Тихонычем и Ваней, и настойчивое повторение лексем «черт» и «дьявол», природных знаков беды, и, наконец, «бесноватость» убийцы, его лихорадка, странный вид, собака по кличке Упырь (ср.: «Воем, лаем отзывается / Хохот глупого кругом», «И глаза такие дикие!»). Сгущение бесовщины, «вражьей силы», одолевшей героя, может толковаться как рудимент балладной топики, постоянно эксплуатируемой Некрасовым («Секрет», «Извозчик», «Рыцарь на час» и др.), однако в данном случае оно связано еще и с характерным новеллистическим сюжетом, выпукло представленным во втором прозаическом сюжете из корпуса текстов о крестьянах 1840-х гг.

Речь идет о рассказе В.И. Даля «Искушение» (Отечественные записки. 1848. № 2), вошедшего в цикл «Картины русского быта», которые были переизданы в двух первых томах собрания сочинений автора в 1861 г.⁹ Новелла открывается дидактической преамбулой о борении в человеке добра и зла, которое «тысячу раз было представлено и описано», но нигде оно не кажется таким осязательным, как в «следующем истинном происшествии» [Даль 1861: I, 28]. В новелле коробейник-торговец (об их

⁹ Некрасов вряд ли мог не читать этот рассказ в «Отечественных записках» 1848 г., за которыми он пристально следил в период отчаянной конкуренции между двумя журналами. Но даже если он его пропустил, два тома «Картин...» вышли в январе 1861 г. и имелись в личной библиотеке Некрасова (Библиотека Некрасова, 1949: 569).

когорте рассказчик вначале говорит с теплотой) ранним утром рысью прибывает в дом своего постоянного клиента-барина и настойчиво просится к нему – сначала под торговым предлогом, а на самом деле – рассказать страшную историю. По словам запыхавшегося коробейника, он только что ночевал у давно знакомого и испытанного человека. Пока коробейник перед сном считал вырученные деньги, хозяин ходил кругом с топором, кряхтел, присматривался, даже стонал и вдруг завопил истощенным голосом, что его искушает дьявол и что нужно молиться: «...белый как полотно, а глаза словно у зверя <...>. Лице у него дергается, а сам, словно в лихорадке» [Даль 1861: I, 32]. Хозяин крикнул коробейнику, что он хочет его убить, так как его искушает дьявол. Оба бросились на колени, долго молились, пока дьявольское наваждение внезапно не «отпустило» хозяина, а герой не сгрэб деньги и пулей не вылетел со двора.

Мотив дьявольского искушения и убийства ради денег весьма частотен в прозе о крестьянах 1830–1840-х гг. (ср.: Н.А. Полевой. Мешок с золотом; Ф.А. Русанов. Честный извозчик; В.И. Даль. Хмель, сон, явь; В.А. Соллогуб. Нечистая сила; уголовные рассказы И.В. Селиванова конца 1850-х гг.), но именно в далевской огласовке он содержит важный элемент, вероятно заимствованный Некрасовым: убийцей коробейника становится не вор и разбойник, а такой же крестьянин, только искушаемый бесом. В отличие от «были» Даля, некрасовский сюжет развязывается трагически, придавая эпический колорит всей поэме.

Что же дает такое соотнесение сюжета «Коробейников» с предшествующей прозаической традицией? Оно позволяет связать воедино все фабульные и кажущиеся внефабульными детали поэмы и предложить ее новую интерпретацию. Хорошо известно (см. работы Ю.Н. Тынянова, М.М. Гина, В.Э. Вацура), что Некрасов часто пользовался фабулами прозаических текстов, поэтому использование прозаических фабул для конструирования сюжета большой поэмы, жанра лиро-эпического, не выглядит чем-то неожиданным. Другое дело, что Некрасов обрабатывает фабулу таким образом, чтобы усилить трагическое звучание сюжета за счет трех приемов: расширения социального фона, сплетения сети перекликающихся мотивов и создания психологического подтекста («овнешнение» внутренних переживаний и борений лесника). На фоне рассказов Гребенки и Даля эти три особенности становятся еще более очевидными. У Гребенки важно не столько создание народного колорита (герои – мещане) или прописывание социальных нюансов (нам не дана предыстория и психология коробейника-убийцы), сколько акцент на чисто психо-

логической коллизии, ради которой рассказ и написан: в финале мать все равно подает убийце своего сына еду, руководствуясь христианским милосердием, которое проповедует ее мудрый и набожный муж. Для Даля психологизм вообще не характерен, и его короткие зарисовки «Картины из русского быта» репрезентируют «кунсткамерное» многообразие форм уклада всех сословий и народов империи. На первый план здесь выступает курьезность, событийность и сказовость.

У Некрасова «доминанта» (говоря языком Тынянова) меняется. «Коробейники» разворачиваются как сюжет из подчеркнуто крестьянской жизни, быстро осознанный автором как сюжет для крестьян и напечатанный в первой «красной книжке» для народного чтения. Отсюда такое внимание к фольклору, к топографии, к прорисовке нравов разных сословий и групп (дворяне, крестьяне, пленные, солдаты) во время Крымской войны, а главное – к воссозданию в поэме крестьянских представлений о наживе, грехе, преступлении и покаянии. Именно это требует внимательного анализа, до сих пор не сделанного исследователями. Почему Некрасов выбрал именно эту поэму для своего первого опыта народных книг? Как показал М.С. Макеев, «красные книжки» были попыткой Некрасова под влиянием А.Ф. Погосского реализовать протекционистскую модель издания литературы для народа, обойдя этически и экономически неприемлемые спекуляции офеней – главных распространителей дешевых народных книжек [Макеев 2013: 142–144]. Однако экономическая и идеологическая сторона этого предприятия не была соотнесена со смысловой структурой поэмы. После открытия М.С. Макеева старая идея об идеализации или по крайней мере реабилитации коробейников-торгашей [Евгеньев-Максимов, 1952: 195–196; Колесницкая, 1954: 145; Гаркави, 1969: 20–28] требует пересмотра¹⁰.

Исходным пунктом новой интерпретации должны стать представления о коробейниках, циркулировавшие в конце 1850-х – начале 1860-х гг. в столичной прессе, когда Некрасов слышал от крестьянина Г.Я. Захарова историю об убийстве «платошников»-коробейников охотником Давыдом. Можно предполагать, что этот рассказ потому и вызвал у Некрасова такую интенсивную поэтическую рефлексию и был зафиксирован на бумаге буквально за несколько дней, что конец 1860-го и первая поло-

¹⁰ Наша позиция отталкивается от интерпретации В.Г. Прокшина [Прокшин, 1972: 13–14] и С.А. Червяковского, которые оспорили идею об идеализации коробейников и настаивали на принципиальной двойственности в изображении Вани и Тихоныча [Червяковский, 1976: 28].

вина 1861 г., судя по всем источникам и реконструкции отношений Некрасова с А.Ф. Погосским, прошли у поэта в размышлениях об организации изданий для народа, в частности об офенях как их главных распространителях; см.: [Макеев, 2013]. Нет сомнений, что именно в этот интервал Некрасов внимательно прочел этнографический очерк С.В. Максимова «В дороге» (Отечественные записки. 1860. № 7)¹¹ о визите к владимирским офеням, который поэт еще в 1856 г. заказывал Максиму для «Современника», однако сотрудничество это так и не состоялось¹².

Не исключено, что Некрасов читал и очерк В.П. Безобразова о мстерских офенях и крестьянине И.А. Голышеве (Русский вестник. 1861. Т. 34. Ц.р. 29 июля), к которому поэт специально заехал в конце августа 1861 г. – уже после того, как записал в «Грешневскую тетрадь» первый вариант «Коробейников» [Пругавин, 1895: 374; Макеев, 2013: 131–132]. И Максимов, и Безобразов (а до них К. Тихонравов [Тихонравов, 1857: 23–27]) изображали владимирских офеней как особую, весьма зажиточную прослойку среднерусского крестьянства, обладающую специфическими цеховыми качествами, отсутствующими у обычных крестьян. Речь шла об их предприимчивости, оборотистости, плутовстве, торгашестве, беспринципности («юркость, лихорадочная подвижность», «офеня умеет надувать всю Россию», «офеня – плут вообще» [Максимов, 1860: 225, 226, 230]), домовитости, претензии по-купчески одеваться и даже «сектаторском характере», кастовости, ибо большинство мстерских офеней – раскольники [Безобразов, 1861: 291]. Следует оговорить, что и Максимов, и Безобразов фокусировались именно на чистоте типа, «отшелушивая» все случайные и переходные формы. Поэтому они описали прежде всего зажиточных и богатых офеней, которые давно оставили пешие походы и содержали «счетов» – управляющих, которые помогали им управлять ря-

¹¹ Впервые на значение очерка «В дороге» для творческой истории «Коробейников» указал Ю.В. Лебедев еще в 1982 г. [Лебедев, 1982: 140], однако сопоставление двух текстов было проделано Морозовым [Морозов, 1983].

¹² Впервые этот факт увязан с историей создания «Коробейников» Н. Зонтиковым [Зонтиков, 2008: 63–65]. В письме А.В. Старчевскому из Архангельска 4 ноября 1856 г. Максимов сообщал, что до него дошел «гнев Некрасова по поводу офеней» [Письма Максимова, 1990: 31]. Речь идет об «обязательном соглашении», которым редактор «Современника», судя по всему, планировал связать Максимова. Однако тот предпочел сотрудничать в других журналах и печатал свои очерки (в том числе об офенях) в «Библиотеке для чтения» и «Сыне отечества». Очевидно, с этим решением Максимова связано письмо Некрасова М.Л. Михайлову 13 марта 1855, в котором поэт сожалеет об «исчезновении» Максимова: «Максимов обещал мне “Повитуху” да и пропал» (XIV–I, 201).

довыми офенями, торговавшими с воза, и «ходебщиками», ходившими с коробьями [Максимов, 1860: 226, 235]. Слово «коробейник» означало в те годы беднейший тип офени, «мелкоту», ходившую с коробом [Трахимовский, 1866: 568], часто слово фигурировало применительно к северным офеням, а не владимирским, которые подчеркнуто называли себя иначе («мазыки», «офени»).

На таком этнографическом фоне выбор Некрасова выглядит примечательно. Отталкиваясь от реальной истории убийства, поэт был свободен в выборе, как ему представить коробейников – либо более зажиточными офенями, либо более бедными ходибщиками. Выбор в пользу второго типа показывает, что Некрасов абстрагировался от «касты» офеней, говорящих, как известно, на особом офенском языке, следов которого в поэме нет и в помине, хотя у этнографов он был чрезвычайно популярен. Сюжет «Коробейников», напротив, тяготеет к народной универсальности, хотя специфические признаки и репутация коробейников все же просматриваются в некоторых сценах, обеспечивая тексту необходимую дозу этнографизма. В отличие от полевой этнографии Максимова и Безобразова, Некрасов освобождается от нее, уводя нужные намеки на периферию читательского внимания. Самый существенный намек, оставленный автором, касается раскольников Тихоныча, на которое справедливо обратил внимание только А.М. Гаркави, увидевший в грозных причитающих коробейника:

Ой ты, зелие кабашное,
Да китайские чай,
Да курение табашное!
Бродим сами не свои.
<...>

грянут, грянут гласы трубные!
Станут мертвые вставать! (IV, 62) –

отзвуки эсхатологических представлений старообрядцев о конце света, знаках Антихриста в чае, вине и курении [Гаркави 1969: 27–28]. В свете синхронного этнографического материала Максимова и Безобразова эти наблюдения получают дополнительное обоснование.

Во-вторых, Некрасов тонко работает с широко обсуждавшейся в тогдашней прессе негативной репутацией офеней и коробейников. Ни о какой их идеализации в поэме речь не идет. Жители деревень, где торгуют

коробейники, однозначно воспринимают их как «мошейников» и «кутейников»¹³. Более того, в завязке поэмы вводится мотив греховности торгашества, словесной божбы и богохульства Тихоныча, словесно закладывающего свою душу черту:

Старый Тихоныч так **божится**
Из-за каждого гроша,
Что Ванюха только ежится:
«Пропади моя душа!
Чтоб тотчас же очи лопнули,
Чтобы с места мне не встать,
Провались!...» (IV, 60)

<...>

Кабы в строку приходились
Все-то речи продавца,
Все давно бы провалились
До единого купца –
Сквозь сырую землю-матушку
Провалились бы... эх-эх! (IV, 61) –

<...>

За дела-то душегубные
Как придется отвечать?
Вот и мы гневим всевышнего (IV, 62).

Рефлексивность и совесть Тихоныча позволяют ему осознавать постоянный обман покупателей, креститься на мелькающие церкви, опасаться ограбления и, наконец, эсхатологически видеть в своем «душегубстве» знак грядущего конца света.

В-третьих, Некрасов принципиально выбирает именно ходебщиков-коробейников, торговавших бижутерией и тканями, а не (владимирских) офеней именно потому, что, как правило, основным товаром последних были народные картинки, книжки и иконы [Дубровские, 2008]. Казалось бы, Некрасов, думавший в начале 1861 г. о распространении книг через

¹³ Н.Г. Морозов убедительно соотнес это сравнение с эпизодом из очерка Максимова, когда ямщик принимает странствующего автора за «кутейника» и воспринимает его как «чужака» [Морозов, 1983: 43–46].

офеней, мог бы, наоборот, сделать убитых коробейников разносчиками книжечек, «лошадьми просвещения», но не сделал этого. Причину следует видеть в логике самого сюжета. Если бы коробейники были разносчиками книг, сюжет стал бы совсем иными и мог бы быть условно назван «жестокое убийство благородного офени – дядюшки Якова». Специально написанный для детей в 1867 г., «Дядюшка Яков» представляет в творчестве Некрасова контрастную пару к «Коробейникам»: Яков – идеальный офеня, обменивающий буквари и книжки на вещи и дарящий книги немущим детям: никаких спекуляций, чистое просвещение. Для многоаспектной поэмы, адресованной широкой взрослой аудитории, Некрасов специально выбирает более неоднозначную, драматизированную коллизию¹⁴.

В-четвертых, проблематику греха и покаяния / наказания Некрасов развивает в образе лесника, к которому теперь самое время вернуться, так как это наиболее неоднозначный и «темный» образ поэмы. Как мы полагаем, именно новелла Даля «Искушение» служит правильным ключом для сведения воедино всех сюжетных деталей вокруг образа убийцы и их непротиворечивой интерпретации. Исследователи справедливо видели в леснике трагическую фигуру, но природу этой трагичности объясняли односторонне – через социальное угнетение [Евгеньев-Максимов, 1952: 195–196; Колесницкая, 1954: 147; Груздев, 1956: 110–111; Червяковский, 1976: 29]. При внимательном прочтении текста оказывается, что лесник обуреваем теми же противоречиями, что и Тихоныч, и в этом заключается принцип универсальности, который Некрасов кладет в основу изображения народного сознания. Подобно тому, как Тихоныч, боясь дьявола, переживает собственную спекулянтско-торгашескую греховность, лесник страдает от бесовского искушения богатством, но у него не хватает сил с ним справиться. Образ лесника строится на пересечении двух традиций – фольклорной (разбойничьи эпические песни, песни о Горе) и романтической литературной (балладная традиция). Первая заявлена в эпиграфе к VI главе («Только добрый молодец и жив бывал»), которая, как установили комментаторы (IV, 555), была заимствована из публикации П.Н. Рыбниковым песни «Горе» в 1861 г. Она представляет

¹⁴ В «Дядюшке Якове», прагматика которого совершенна иная, Некрасов актуализирует совсем другие смыслы – идеальное представление о пользе знаний, добре и взаимопомощи всех страт населения, исключающей любые спекуляции и злоупотребления (подробнее о таком подходе Некрасова к детской литературе см. [Макеев, 2009: 194–213]).

инвариантный сюжет всех песен о Горе, которое, как указывает Д.С. Лихачев, является персонификацией «злой судьбы», двойника человека, оборотной стороной его «я», роком [Повесть о Горе, 1984: 99]. В песнях о Горе оно преследует молодца, нарушающего заветы родителей и пускающегося в разврат. В этой песне Горе обрушивается на молодца сразу, немотивированно, куда бы он от него ни сбегал, даже в «огнёвушку» – горячку (ср. лихорадку лесника у Некрасова). В итоге Горе настигает молодца в могиле, из которой ему уже не выбраться. Далее следует взятая Некрасовым строка «Только добрый молодец и жив бывал», которая значит «Не долго прожил на белом свете молодец». Показательно, что во многих и в этой песне Горе подпоясано лыком (ср. пояс из лыка у лесника), т. е. оно прикидывается бедным крестьянином (Повесть о Горе, 1984: 66, 67). По нашему мнению, эпиграф из песни «Горе» относится в большей степени к леснику (но, заметим, может быть спроецирован и на самих коробейников, жизнь которых оказалась недолгой)¹⁵. Отсылка к песне о «Горе» подсвечивает важнейший мотив поэмы – раздвоенность, расколотость крестьянской личности, темная сторона которой (часто в виде беса) постоянно борется со «светлой», что соответствует традиционному религиозному представлению. Некрасов нагнетает неопределенность вокруг фигуры лесника, но внимательно соотнеся все детали, мы можем прийти к однозначному выводу.

Прежде всего, «лесником» герой именует себя сам – чтобы усыпить внимание и подозрительность коробейников. Детали его одежды и снаряжения говорят об обратном. Двустольное ружье охотника едва пригодно для стрельбы («Сколько ниток понамотано! В палец щели у замков»), что вряд ли было характерно для крепостных крестьян, официально назначенных лесниками помещичьих угодий (ср. исправность инвентаря бирюка-лесника в рассказе «Бирюк» из «Записках охотника» И.С. Тургенева). Сам охотник щедущен и слаб, с лыком вместо пояса, что свидетельствует о его крайней бедности (эта деталь неоднократно отмечалась исследователями). Наконец, коробейники видели его в деревне, когда спрашивали у мужиков о короткой дороге в Кострому (IV, 69). Иными словами, лесник является, скорее всего, лишь охотником,

¹⁵ Единственная работа, в которой «Коробейники» анализируются в свете песен о Горе, – это двухстраничные тезисы доклада Н.Г. Морозова, оставшиеся нам недоступными: *Морозов Н.Г.* Архаические источники поэмы Н.А. Некрасова «Коробейники» («Повесть о горе-злосчастии» и народные песни о горе) // III Некрасовские чтения: Тезисы докладов. Ярославль, 1988. С. 18–19.

который выслеживал своих жертв еще в деревне, так как, судя по другой детали, уже некоторое время промышлял грабежом. Эта важная деталь – количество денег, найденное следствием в онучах убийцы: «Денег с тысячу рублей, – / Серебро, бумажки кучами» (IV, 76). Мог ли сложенный заработок двух коробейников составить такую большую по тем временам сумму? Свидетельства конца 1850-х – начала 1860-х гг. говорят, что вряд ли¹⁶. Максимов в очерке об офенях пишет, что ходобщик-одиночка, с которым он закупал товар и продавал его по деревням и на торжке за 25 верст, потратил 62 рублей серебром, а выручил в итоге 129 [Максимов, 1860: 236]. Позже этнограф А.С. Пругавин, ведший включенное наблюдение среди офеней в 1880-е гг., писал, что чистая прибыль ходобщиков, торгующих тканями и бижутерией, составляет 3 рубля в день [Пругавин, 1895: 315]. Трудно представить, что Ваня и Тихоньч за два месяца торговли в радиусе 100 км от Костромы, не продавая дорогостоящих икон и книг, могли заработать на двоих 1000 рублей. Скорее всего, указывая на эту деталь, Некрасов имеет в виду, что коробейники не были первыми жертвами охотника, который уже какое-то время промышлял разбоем. На это намекает и его странная фраза:

Поглядел старик украдкою:

Парня словно дрожь берет.

– Аль спознался с лихорадкою? –

– Да уж три недели бьет (IV, 71).

В автографе поэмы сначала была фраза «Да четвертый месяц бьет» (IV, 329). В свете сказанного резонно предположить, что под лихорадкой здесь имеется в виду бесовское наваждение, дьявольское искушение деньгами, описываемое в народных категориях именно как лихорадка (ср. цитату из рассказа Даля выше). Наконец, вся система намеков также позволяет трактовать «лихорадку» как одержимость бесом: «выше пояса» замоченная «одежонка» (IV, 71) охотника – знак не лесной сырости (напомним, путники следуют «болотной тропой», где обычно мало деревьев), которая в первую очередь замочила бы низ, а постоянного внутреннего борения, испарины. «Дикие» глаза охотника, его «вой», «лай»,

¹⁶ Единственный контраргумент против такой версии заключается в том, что Тихоньч мог скопить большую сумму денег за несколько ходок. Однако вряд ли человек, так боявшийся ограбления (что в тексте подчеркнуто), стал бы носить ее с собой.

«хочот», который в беловом автографе напомнил коробейникам о «бес-тии» и «лешем» (IV, 329), с которым они сравнили убийцу, – все это однозначно позволяет воспринимать его как одержимого бесом легкой наживы. Именно искушение приводит разбогатевшего охотника в кабаки, где с помощью вина он снимает напряжение и разбалтывает о случившемся. Таким образом, в подтексте образа охотника-убийцы свернута балладная традиция, отсылающая как к рассказам 1830–1840-х гг., так и к классическим балладам – «Убийце» П.А. Катенина (1815), а в потенции – и к сюжету «Ивиковых журавлей» Шиллера-Жуковского (1814).

Как мы видим, сложность однозначной интерпретации сюжета поэмы связана как раз с тем, что Некрасов скрещивает несколько циркулировавших до него сюжетов в один, причем осложняет их дополнительными микротемами (тяготы военного времени, несправедливость суда в истории Тита-ткача, коррупция среди становых и проч.). Таким образом, каждый мотив получает двойное освещение. Коробейники в одно и то же время нечестно наживают деньги и оказываются жертвами преступления; Катя ждет Ваню, а жена Тита, не дождавшись, сбегает с «баринком»; крестьяне-солдаты воюют в Крыму, но кто-то, как бесноватый охотник, совершает убийства своих собратьев в тыловых губерниях страны.

Можно ли как-то соотнести этот многослойный смысловой контур с издательской тактикой Некрасова в 1860–1862 гг. и его надеждой на распространение литературы и просвещения через офеней и протекционистские институты? В свете всего сказанного решение поэта выбрать для «красной книжки» именно «Коробейников» кажется, конечно, не случайным. Некрасов предлагал читателю-простолыдину «случай из жизни двух коробейников и очерк нравов и бродячего их быта»¹⁷, в котором в широкой социальной перспективе тематизировался и обсуждался сам «институт» распространения книг среди народа, причем его оценка не сводилась ни к дискредитации, ни к идеализации. Поэма имела сразу двойного адресата – и крестьянина, и самого коробейника¹⁸. Хотя книги и чтение в поэме ни разу не упомянуты и авторское повествование практически целиком ведется с точки зрения и стилизованным языком чело- века из народа, Некрасов, очевидно, сделал ставку именно на такой не-

¹⁷ Именно так была охарактеризована поэма в списке книг, рекомендованных Комитетом грамотности для распространения среди крестьян [Макеев, 2013: 139].

¹⁸ У нас нет данных, как сами коробейники могли воспринять поэму: с одной стороны, им могло польстить, что она изображает их профессию. С другой, из свидетельств А.С. Пругавина известно, что офени обычно не читали распространяемые книги.

прямой, недидактический подход к пропаганде чтения, поданный в форме остросюжетного нарратива. Предлагая крестьянам квинтэссенцию их же представлений о греховности денег¹⁹, «Коробейники», с одной стороны, подготавливали почву для развертывания будущих, более сложно устроенных текстов о народе («Мороз, Красный нос», «Кому на Руси жить хорошо»), а с другой – зафиксировали тот максимальный потенциал фольклоризации, которого Некрасову, кажется, так и не удалось больше достичь (к 1890-м гг. зачин «Коробейников» стал народной песней). Вероятно, всем этим и можно объяснить успех первой красной книжки с «Коробейниками» у офеней, по свидетельству А.С. Пругавина [Пругавин 1895: 375–376], быстро раскупивших ее, хотя пока не удалось обнаружить сведений о том, как именно поэма воспринималась крестьянами. Даже в трехтомнике Х.Д. Алчевской «Что читать народу?» «Коробейники» не упоминаются (не читались крестьянам), а специальные работы о рецепции поэзии Некрасова среди крестьян демонстрируют, что поэма была далеко не самым популярным текстом поэта²⁰ [Ермакова, 1993].

Фрагментарность сведений о восприятии «Коробейников» мы попытались компенсировать реконструкцией их замысла и прагматики. Словарь сюжетов прозы о крестьянах 1840–1850-х гг. оказывается в этом случае полезным эвристическим инструментом с большими возможностями.

Список литературы

- Безобразов В.П.* Из путевых записок // Русский вестник. 1861. Т. 34.
Библиотека Некрасова / Предисл. и публ. Н. Ашукина // Литературное наследство. Т. 53–54. М., 1949. С. 359–432.
- Бочков В.Н.* Шодский охотник // Бочков В.Н. «Скажи: которая Татьяна?»: Образы и прототипы в русской литературе: Литературно-художественное издание. М., 1990. С. 144–158.
- Гаркави А.М.* О народности поэмы Некрасова «Коробейники» // Уч. зап. Калининградского гос. ун-та. Вып. IV. Калининград, 1969. С. 20–33.
- Гребенка Е.П.* Соч.: В 8 т. СПб., 1862. Т. 4.

¹⁹ Этот устойчивый пласт народного мировоззрения с заметной регулярностью становился предметом изображения в литературе о крестьянах 1850–1860-х гг. (ср. «Чужое добро впрок нейдет» А.А. Потехина, «Не так живи как хочется» А.Н. Островского, «Поликушку» Л.Н. Толстого).

²⁰ Характерно и то, что в дореволюционных школьных хрестоматиях отрывок из «Коробейников» появился только однажды – в «Новой русской хрестоматии» Л.О. Вейнберга («Песня убогого странника») в 1905 г.

- «Грешневская тетрадь» Н.А. Некрасова / Предисл., транскрипция и коммент. М.С. Макеева. Ярославль, 2015.
- Груздев А.И.* О фольклоризме и сюжете поэмы Некрасова «Коробейники» // Некрасовский сборник. Вып. 3. Л., 1956
- Даль В.И.* Картины из русского быта. М., 1861. Т. 1–2.
- Дубровский С.П., Дубровский П.С.* Офени-иконщики во Владимирской губернии // Рождественский сборник. Вып. XV. / Составление И.Н. Зудина, О.А. Монякова. Ковров, 2008. URL: <http://vladregion.info/articles/ofeni-ikonshchiki-vo-vladimirskoi-gubernii> (дата обращения: 06.03.2016).
- Евгеньев-Максимов В.Е.* Жизнь и деятельность Н.А. Некрасова. Т. 3. М., 1952.
- Ермакова З.П.* Русские крестьяне – читатели Н.А. Некрасова (конец XIX – начало XX века) // Карабиха. Ярославль, 1993. Вып. 2. С. 340–353.
- Зонтиков Н.А.* Некрасов и Костромской край. Кострома, 2008.
- Китанина Т.А.* Материалы к указателю сюжетов предпушкинской прозы // Пушкин и его современники: Сб. науч. трудов. Вып. 4 (43). СПб., 2005.
- Колесницкая Н.М.* Художественные особенности поэмы Некрасова «Коробейники» // Вестник Ленинигр. гос. ун-та. 1954. № 3. С. 131–156.
- Лебедев Ю.В.* Максимов и Некрасов // Русская литература. 1982. № 2. С. 134–140.
- Лебедев Ю.В.* Комментарий к поэме Коробейники (дополнения) // Некрасовский сборник. Вып. 9. Л., 1988.
- Макеев М.С.* Литература для народа: протекция против спекуляции (к истории некрасовских «красных книжек») // Новое литературное обозрение. 2013. № 124. С. 130–147.
- Макеев М.С.* Николай Некрасов: поэт и предприниматель: (Очерки взаимодействия литературы и экономики). М., 2009.
- Максимов С.* В дороге // Отечественные записки. 1860. Т. 131. № 7.
- Морозов Н.Г.* О литературных источниках поэмы Некрасова «Коробейники» // Некрасов и рус. литература второй половины XIX – начала XX в.: Сб. науч. трудов. Ярославль, 1983. С. 43–56.
- Морозов Н.Г.* О фольклоризме поэмы Н.А. Некрасова «Коробейники» // Творчество Н.А. Некрасова: Исторические истоки и жизнь во времени. Ярославль, 1988. С. 25–32.
- Некрасов Н.А.* Полн. собр. соч.: В 15 т. Л., 1981–2000.
- Письма С.В. Максимова к А.В. Старчевскому* // Костромская земля: Краеведческий альманах. Вып. I. Кострома, 1990. С. 28–33.

- Повесть о Горе-Злочастии / Изд. подг. Д.С. Лихачев и Е.И. Ванеева. Л., 1984 (Лит. памятники).
- Попов А.В.* Костромская основа в сюжете «Коробейников» Н. А. Некрасова // Ярославский альманах: Литературно-худож. сб. Ярославского отд. Союза сов. писателей. Ярославль, 1941. С. 193–203.
- Прокишин В.Г.* «Форме дай щедрую дань»: Статьи о творчестве Н.А. Некрасова. Уфа, 1972.
- Пругавин А.С.* Запросы народа и обязанности интеллигенции в области умственного развития и просвещения. 2-е изд., значит. доп. СПб., 1895.
- Сборник критических статей о Н.А. Некрасове / Сост. В.А. Зелинский. 2-е изд. Ч. 1. М., 1898.
- Тихонравов К.Н.* Офени Владимирской губернии // Тихонравов К.Н. Владимирский сборник: Материалы для статистики, этнографии, истории и археологии Владимирской губернии. М., 1857. С. 23–27.
- Трахимовский Н.* Офени // Русский вестник. 1866. Т. 63. Июнь. С. 559–593.
- Червяковский С.А.* Идеино-художественная структура «Коробейников» // Н.А. Некрасов и русская литература: Сб. науч. трудов / Уч. зап. Ярославского гос. пед. ин-та. Вып. 43(3). Ярославль, 1976

Сведения об авторе: *Вдовин Алексей Владимирович*, доцент школы филологии факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики». E-mail: avdovin@hse.ru.

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Изотов А.И. Самоучитель чешского языка. Уровни A1–A2. М.: Филоматис, 2016. 424 с.

Чешский язык – один из самых популярных славянских языков, изучаемых во всем мире. А поскольку спрос рождает предложение, неудивительно, что многочисленные языковые курсы и частные репетиторы обещают научить языку в кратчайшие сроки и с минимальными усилиями «на базе коммуникативной методики». При этом «коммуникативный подход» трактуется по-разному, но в любом случае преподавателю придется решать ряд вопросов, связанных и с необходимостью упростить презентацию языка, и с потребностью сместить акценты с системно-структурных характеристик языковых единиц на их функционирование в речи. Современные аутентичные учебники чешского языка для иностранцев, как правило, адресованы студентам всех национальностей – *Čeština Expres* (авторы L. Holá, P. Bořilová); *Česky, prosím!* (J. Cvejnová); в некоторых случаях представлена «русская версия» базового учебника – *Chcete mluvit česky?* (Е. Čechová, Н. Remediosová, Н. Putz); существует издание специально для «русскоговорящих» – *Čeština pro rusky hovořící* (Н. Confortiová, J. Cvejnová, Natalja Rajnochová). Но все чаще люди хотят заниматься иностранным языком самостоятельно, исходя из своих конкретных потребностей и задач. В таких случаях неоценимую помощь может оказать самоучитель на родном языке, основное предназначение которого – помочь сориентироваться в незнакомом языке и заложить основы для его дальнейшего освоения.

Для изучения языка очень важна комфортная в эмоциональном плане обстановка, и «Самоучитель чешского языка» А.И. Изотова благодаря доступности изложения легко позволяет преодолеть барьер, который возникает у многих начинающих. Декларируя «последовательный коммуникативный подход», автор придерживается нескольких принципов: чешский язык подается в виде диалогов и микродиалогов, имитирующих реальные ситуации повседневного общения; постоянно подчеркивается сходство или отличие чешского грамматического феномена от системно ему соответствующего русского; вся «жизненно важная» грамматика да-

ется во вводной части наряду с правилами чтения; отсутствует поурочное деление материала – семь тематических блоков основной части практически не различаются по уровню сложности и могут изучаться в любой последовательности.

Структура самоучителя представляется весьма логичной и отвечает сформулированным автором задачам. Вводный курс знакомит с чешским алфавитом и правилами произношения гласных и согласных, а также показывает некоторые звуковые и графические соответствия в чешском и русском языках. Грамматическая часть посвящена спряжению чешских глаголов в настоящем, прошедшем и будущем времени, а так как именно глагольные формы структурируют высказывание, то их понимание позволяет осознанно усваивать материал микродиалогов, которые снабжены русским переводом (специально приближенным к чешскому оригиналу). Особый раздел составляют «Приветствия. Речевой этикет», где в максимально доступной форме автор рассматривает разные способы реализации контактоустанавливающей функции с учетом прагматических координат общения, статусных и ситуативных характеристик участников речевого акта, а также национальной специфики и узуса.

Основной курс состоит из семи тематических блоков – «Семья», «В городе», «Покупки», «В ресторане», «Путешествие», «Погода. Здоровье», «Чешская республика». Каждый блок включает в себя:

- 1) диалог со словариком, содержащим абсолютно все полнозначные чешские слова, встретившиеся в этом диалоге (даже если они уже встречались в предыдущих темах), – это, с одной стороны, позволяет еще раз повторить лексику, а с другой – экономит время на поиске недостаточно освоенных слов в большом словаре;
- 2) юмористические микродиалоги, содержащие новую лексику и наглядно иллюстрирующие ее употребление в аутентичных текстах;
- 3) упражнения, направленные на многократное повторение наиболее употребительных чешских слов и выражений, представленных в диалоге, с заданиями на перевод отдельных реплик; ответы на вопросы; заполнение пропусков; грамматические трансформации;
- 4) подробное описание определенной грамматической категории со сводными таблицами, многочисленными исключениями, яркими примерами и живыми комментариями – для тех, кто привык постоянно опираться на грамматику;

- 5) грамматические упражнения на закрепление материала с заданиями на подстановку; раскрытие скобок; составление предложений по образцу – практически все упражнения даются с переводом или с отсылкой к словарю;
- 6) юмористические микродиалоги, наглядно иллюстрирующие употребление грамматических явлений в аутентичных текстах;
- 7) «Полезные слова и выражения» – тематически смежные лексико-семантические группы слов и типовые фразы для наиболее часто встречающихся ситуаций общения;
- 8) юмористические микродиалоги, демонстрирующие употребление устойчивых оборотов в аутентичных текстах;
- 9) страноведение – не адаптированные (или мало адаптированные) микротексты культурно-страноведческого характера, содержащие информацию о значимых явлениях чешской истории и культуры; сопровождаются словариками;
- 10) ключи ко всем упражнениям тематического блока.

Самостоятельными разделами самоучителя являются Чешско-русский и Русско-чешский словари, включающие около пяти тысяч словарных статей, а также сделанные автором цветные фотографии «чешских реалий» с подписями на двух языках.

Заявленное в аннотации самоучителя соответствие грамматического и лексического материала уровням A1 и A2 действующих европейских стандартов владения иностранным языком (Společný evropský referenční rámec – SERR) вполне оправданно, поскольку успешное усвоение языковых единиц действительно поможет формированию лингвистической составляющей коммуникативной компетенции. Следует отметить, что все отобранные автором единицы прошли проверку в чешском национальном корпусе на частотность употребления и вариативность функционирования в речи, а их последовательная презентация в текстах / репликах микродиалогов явилась своеобразным know how автора и стала той «изюминкой», которая выгодно отличает это пособие от других.

Самоучитель предназначен для самого широкого круга и «может быть использован для занятий в группах и самостоятельно». Хороший преподаватель всегда сумеет максимально использовать «плюсы» любого учебного материала, обойти «минусы» и снять возникающие у студентов вопросы. Тому, кто действительно будет заниматься самостоятельно, опираясь на опыт изучения других иностранных языков, придется слож-

нее – некоторые особенности данного самоучителя требуют, на наш взгляд, отдельных комментариев.

«Последовательный коммуникативный подход» предполагает формирование полноценной коммуникативной компетенции (лингвистической, социокультурной и прагматической), т. е. способности и готовности осуществлять межличностное и межкультурное общение с носителями иностранного языка, уверенно пользуясь всеми видами речевой деятельности – чтением, аудированием, письмом и говорением. Но отсутствие аудиоматериалов (несмотря на то, что компакт-диски с фонетическим курсом и основными диалогами были запланированы) сразу же исключает возможность самостоятельно тренировать навыки произношения и восприятия на слух чешской речи. Еще одной потенциальной сложностью представляются формулировки заданий – *«раскройте скобки, образовав нужную форму падежа и числа и переведите (при необходимости обратитесь к словарю)»* (с. 99) или *«перепишите предложения, образовав форму императива второго лица, числовое значение оставив без изменения по образцу»* (с. 214) – даже для «любителей грамматических объяснений» они выглядят тяжеловатыми и абсолютно далекими от реальных жизненных потребностей (функциональная и прагматическая составляющие коммуникативной компетенции). К сожалению, «за кадром» осталась и интерактивная составляющая – представленные в большом количестве интересные речевые образцы сами по себе не способны сформировать умение активно использовать чешский язык в жизни.

Авторская концепция свела воедино изложенную грамматику чешского языка, большой массив аутентичных текстов, интересный социокультурный комментарий, объемный двуязычный словарь и блок упражнений, призванных сформировать умение конструировать грамматически и синтаксически правильные формы, без знания которых невозможно решить коммуникативные задачи. А стремление объединить «под одной обложкой» традиции грамматико-переводного и коммуникативного подходов привели к появлению уникального в своем роде самоучителя чешского языка.

В. В. Белоусова

Сведения об авторе: Белоусова Валентина Владимировна, доцент кафедры славянских языков и культур факультета иностранных языков и регионоведения МГУ имени М.В. Ломоносова (Москва). E-mail: valentina.belousova1@gmail.com.

Грешневская тетрадь Н.А. Некрасова: к 200-летию со дня рождения Н.А. Некрасова / Предисл., транскрипция, коммент. М.С. Макеева. Ярославль: Академия 76, 2015. 366 с.

Выход «“Грешневской тетради” Н. А. Некрасова» – событие долгожданное и радостное. Долгожданное потому, что среди людей, изучающих творчество и биографию Некрасова, регулярно высказывались пожелания о реализации подобного замысла: факсимильного издания рукописей с транскрипцией и комментариями. «Грешневская тетрадь», содержащая рукописи известнейших произведений великого русского поэта, – прекрасная первая попытка, которая, хочется надеяться, повлечет за собой последующие.

Прежде всего отметим полиграфические достоинства этой большой и красивой книги. И в первую очередь это касается главного – вида воспроизводимых рукописных страниц, бумаги, чернил и индивидуального почерка. Факсимиле может быть использовано исследователями, для многих из которых работа в архиве требует специальной поездки. Несмотря на то что полный свод рукописей описан в академическом Полном собрании сочинений и писем Некрасова, зачастую анализ художественного произведения требует непосредственного обращения к рукописям с правкой, причем значимыми оказываются графика, орфография, характер и место записи на странице, даже если уже предложенное коллегами прочтение корректно и убедительно.

Но здесь же мы встречаемся и с некоторой помехой: транскрипция и примечания располагаются в книге не возле воспроизводимой страницы, а далеко за ней. Постраничное расположение обеспечило бы большую наглядность и фокусировало бы внимание сразу на всех подробностях. То расположение, которое избрали издатели, в какой-то степени позволяет рассматривать рукописи как некий музейный объект, а нюансы прочтения (речь идет о них, поскольку Некрасов – поэт многожды читанный текстологами и многожды изданный), поправки, примечания – как нечто второстепенное. Легко понять логику издателей: они стремились представить читателю тетрадь рукописей так, как она была исписана Некра-

совым, без какого бы то ни было вторжения того, кто ее прочел и оставил свои соображения. А они важны.

Новое прочтение выявило ряд неточностей, допущенных в академическом собрании. Они скрупулезно указаны М.С. Макеевым, который давно зарекомендовал себя в науке о Некрасове как вдумчивый исследователь, внимательный к факту, знающий контекст эпохи, умеющий в интерпретации художественного произведения строго отделить смысловое богатство текста от собственного субъективного восприятия. Предлагаемые поправки, конечно, особенно существенны для специалиста, но в частностях, вне сомнения, интересуют и широкого читателя. Это те мелочи, где нет мелочей.

Так, на с. 180, где приводится транскрипция л. 3 об. рукописи «Несчастные», читаем: «<нрзб>» (шестая строка снизу). Одно слово оставлено исследователем как непрочитанное. Обратившись к факсимильному воспроизведению, видим зачеркнутое начало слова перед строкой «И лучшей участи не жди!..», вставленной над зачеркнутым «И избавителя не жди!..» Правоммерно предполагать, что зачеркнута первая буква и начальный элемент второй союза «Но»; заменяя мысль о некоем «избавителе» на более общую «лучшую участь», поэт заменил и союз, усугубляющий степень терпения в героине: «терпи, но не жди» (ожидание напрасно, но оно есть в душе, если приходится его отрицать) – на «терпи и не жди». Здесь пассивное терпение без мысли об ожидании контекстуально сливаются в некое новое понятие. Ср.: «Ни горя, ни отрад не жди, / Отдайся весь во власть Господню...» (зачеркнуто), «Не жди особенных отрад, / Что Бог послал – тому будь рад» (л. 8 рукописи, с. 189). Если в первом варианте употреблен высокий стиль, то во втором пожелание сводится к ограниченности бытовым сознанием, инерционности существования (а не одухотворенного смирения). Замена союза, как представляется, носит тот же характер.

Это один мелкий пример, не прокомментированный М.С. Макеевым, который, впрочем, уделяет большое внимание употреблению Некрасовым лексики «высокого» стиля. Но им прокомментированы разночтения в рукописях поэмы, и на их основании высказаны соображения о недостаточной аргументированности решений составителей академического ПСС Некрасова, которые выбрали для печати вариант, возникший в результате автоцензуры, или без очевидных причин объяснили его изменение, внесенные автором в рукопись (с. 314, 317).

Между тем просто указания на возможную автоцензуру мало. Вероятным творческим причинам изменений посвящены рассуждения коммен-

татора на с. 311–312. Иногда предлагаемые М.С. Макеевым интерпретации правки представляется возможным уточнить или оспорить. Например, замена «неправой совести» на «преступной совести» объясняется следующим образом: «“высокая” поэтическая лексика вызывает явные затруднения и колебания» (с. 312). Между тем эпитет «преступная» связан с одним из первоначальных названий поэмы «Преступники», зачеркнутым (как и «Воспоминания прощенного», возможно, выступавшее как подзаголовок) (л. 1 рукописи, с. 175). Понятие «преступник» в поэме переосмысливается. Об этом недвусмысленно говорит и название, и «Песня преступников», сложенная Кротом, прототипом которого отчасти, как известно, послужил Белинский. Эта «песня» об осознанном труде на благо Родины, во имя будущего; ее «в своем углу <...> поет / Прощенный ссыльный» (л. 22 рукописи, с. 217). Поэтому, как представляется, замена связана не с отказом от стилистически сомнительного варианта, а с желанием конкретного словоупотребления, связанного с центральной мыслью поэмы.

Результаты текстологической работы М.С. Макеева, несомненно, будут учтены его коллегами, а впоследствии, будем надеяться, и новым академическим изданием произведений. Так, оказалось передатировано стихотворение «Похороны»: 22–25 июля вместо 22–25 июня в ПСС. Исследователь полагает, что причиной ошибки стало неправильное прочтение: «л» было принято за «н». (Выскажем предположение, что «июня» вместо «июля» могло возникнуть и вследствие незамеченной опечатки.) В слове «Июль» (л. 41 рукописи, с. 255) начертание буквы «л», несмотря на «слишком длинный и высоко протянутый росчерк на конце буквы <...> сделавший “л” очень похожим на “н”» (с. 334), схоже с тем, что видим на этой же странице в словах «хлебов», «затерялося», «село», «шлялося», «набрело», «приключилося» и т. д. Но отметим, что, напротив, начертание буквы «н» у Некрасова обычно не похоже на начертание «и»: поперечный элемент пишется не наискосок, а от середины левого элемента, например в словах «Похороны» (заглавие), «небогатое», «на нас», «невзначай», «набрело», «не знавали», хотя есть и более «смазанное» написание: «тошнихонько», «деньжонок» (л. 41 рукописи), в этих словах одно из «н» написано четко, а другое действительно немного напоминает «и». Главным основанием для уточнения датировки выступает местоположение стихотворения в тетради: оно записано между стихотворением «Ты как поденщик выходил...», созданным 14 июля (л. 39 рукописи, с. 251) и «Сторона наша убогая...», написанным 16 августа (л. 43 об. ру-

кописи, с. 260). Отсутствие пустых листов между этими произведениями указывает, что эта часть тетради заполнялась подряд, в хронологическом порядке. Утверждение, что Некрасов «вряд ли за один день мог сочинить, записать стихотворение в тетрадь и проделать довольно значительную его правку» (с. 334) представляется не вполне убедительным. Замысел мог складываться давно, и поэт мог сочинить если не все, то часть стихотворения ко дню записи. А мог и записать его «на первом попавшемся под руку лоскутке бумаги», как свидетельствовала А.Я. Панаева (с. 26), и затем переписать в тетрадь. Но эти встречные соображения не влияют на убедительность передатировки.

Интересным выглядит предположение о связи «Похорон» с «Детской комедией» («Крестьянскими детьми»): «в стихотворении “Похороны” застрелился охотник, выступающий в качестве лирического героя “Детской комедии” (о самоубийце рассказывается, что чаще всего он общался с крестьянскими детьми)» (с. 334). Осторожно оговорив, что это «разные тексты», исследователь фактически останавливается на том, что «говорить о прямой сюжетной связи, конечно, невозможно» (с. 334). Однако своего рода «сюжетной связью» может быть психологический портрет героя, в одном случае («Детская комедия») связанного с «Я» лирического героя, близкого поэту (по крайней мере ситуативно), в другом («Похороны») – связанного с лирическим героем Некрасова, размышляющим о близкой смерти, итогах жизни, прощении или забвении за гробом.

Комментарии и особенно вступительная статья адресованы широкой аудитории. Если комментарии, как представляется, более интересны и полезны тем, в ком сформировался определенный исследовательский интерес, то вступительная статья, написанная доступно и в то же время взвешенно в отношении фактов и оценок, может дать живое представление о поэте, его творческом труде, эпохе и окружении даже неподготовленному читателю, верно направить его восприятие. Удачно подобранные иллюстрации представляют своего рода визуальный контекст того времени, мест и круга лиц, когда заполнялась «Грешневская тетрадь». Правда, иногда выбор фотографий представляются не вполне удачным. Так, например, посреди цитат из переписки с Тургеневым 1856 года видим фотографию Тургенева 1880 г., то есть времени, когда Некрасова нет в живых. Как известно, ссора развела Тургенева и Некрасова практически навсегда, предсмертное свидание не помирило по-настоящему, а устные рассказы Тургенева о Некрасове намеренно сводились им либо к умолчаниям, либо к частностям. Напротив, фотографии Грешнева, сде-

ланные значительно позже кончины Некрасова, все-таки сохранили для нас вид местности таким, каким видел его поэт, или с относительно небольшими изменениями.

Благодаря транскрипции издание может быть использовано начинающими специалистами: учеными без опыта чтения рукописей и даже студентами, поскольку университетский курс текстологии чрезвычайно лаконичен, а характер работы подразумевает прежде всего практику. То, что очевидно для профессионала: иная по сравнению с сегодняшней пунктуация, орфография и графика, не говоря об индивидуальности почерка и наличии правки, – способно поставить в тупик неопытного читателя. «Грешневская тетрадь» могла бы успешно быть применима как «методический материал», поскольку, несмотря на рабочий характер записей и наличие правки и вымарок, эти рукописи нельзя назвать чрезмерно сложными, а работа с ними, помимо текстологических навыков, позволяет видеть одновременно и приемы индивидуальной поэтики.

Издание это многоадресное, оно может быть интересно и для людей, далеких от изучения литературы, но задавшихся вопросом, как поэт писал свои стихи. Кроме утоления интереса, оно способно и возбудить этот интерес в современных людях, которые все реже пишут и читают написанное от руки. Огромный пласт русской культуры, сосредоточенный в рукописном наследии, рискует оказаться в забвении, и этой опасности противостоит факсимильное издание творческих записей поэта. Любая рукопись существует в единственном экземпляре. Книга, воспроизводящая ее, напоминает об уникальности творческого акта, уникальности явления культуры.

М.Ю. Степина

Сведения об авторе: *Степина Мария Юрьевна*, канд. филол. наук, сотрудник Некрасовской группы Института русской литературы РАН.
E-mail: renard-rouge@yandex.ru.

Пинаев С.М. Поэт ритма вечности: Пути земные и духовные возношения Максимилиана Волошина. М.: Азбуковник, 2015. 800 с., [48] л. ил.

Первые маленькие книжки С.М. Пинаева были обращены к зарубежной литературе конца XIX и XX в., преимущественно американской. Но вскоре он стал известен как специалист по русскому Серебряному веку, главным образом историк жизни и творчества Волошина, автор двух книг о нем¹, организатор или вдохновитель посвященных ему научных конференций. Вторая – биографическая – книга, вышедшая в серии «Жизнь замечательных людей», насчитывала более 660 страниц. Но и на них автор, ученый и литератор, не смог сказать всего, что хотел. Через десять лет волошинская биография выросла до 62 условных печатных листов, то есть до 800 страниц увеличенного по сравнению со средним формата.

Сравнительно недолгий век М.А. Волошина (1877–1932) был столь насыщенным, что его жизнеописание, включающее, конечно, разборы наиболее значительных произведений, вполне объяснимо получилось пространнее существующих биографий многих бесспорных классиков, включая долгожителей. Не только поэт, живописец, литературный и художественный критик, «но человек необычайной эрудиции, разносторонних увлечений, «внепартийной» доброты, в свою жизненную орбиту он вовлек многих знаменитых людей той эпохи – от Д. Мережковского, З. Гиппиус, Вяч. Иванова, М. Цветаевой, В. Ходасевича, О. Мандельштама, А. Толстого... до террориста Б. Савинкова, кровавого большевика Б. Куна и других видных практиков революции»². Кто-то из них «вовлек» его, но притягательность личности Волошина сыграла главную роль в том, что с ним как ни с кем иным было связано величайшее множество самых разных людей, даже и не имевших отношения к искусству. С.М. Пинаев

¹ Пинаев С.М. Близкий всем, всему чужой... Максимилиан Волошин в историко-культурном контексте Серебряного века. М., 1996 (переизд.: 2009); Пинаев С.М. Максимилиан Волошин, или Себя забывший бог. М., 2005.

² Пинаев С. Максимилиан Волошин, или Себя забывший бог. С. 662 (аннотация).

постарался никого из них не обойти вниманием, как будто выйдя за рамки биографического жанра, но этим-то самым и создав специфически волошинскую биографию. Вот, например, перечисление известных и мало кому известных знакомых поэта в Москве, куда он приехал перед Новым 1917 годом: «...И снова Москва, город по-своему родной Волошину, город, в котором у него – Ф. Арнольд, А. Белый, Бальмонты, Эфроны, Я. Готов, Вяземские, К. Кандауров, Ю. Оболенская, А. Толстой, Кедровы, М. Кювилье, которая уже стала женой юного князя С.А. Кудашева, отмеченного печатью скорой смерти...» (с.501). А с 1924 г. в Коктебеле на базе Дома Поэта создается бесплатный дом отдыха для писателей. Туда приезжали, естественно, не одни классики. «Летом 1928 года был установлен рекорд посещаемости: через Дом Поэта прошло 625 человек!» (с. 753). Как ни сжился С.М. Пинаев со своим героем, как ни привык к нему, но в данном случае выразил знаком на конце предложения и свое восхищенное удивление.

Прекрасно зная материал и все написанное о Волошине ранее (этого меньше, чем можно было бы ожидать), С.М. Пинаев глубоко понимает его творческую и человеческую индивидуальность. Исследователь не стесняется приводить ученические «пробы поэтического пера» своего героя, затянущиеся с детства до достаточно солидного возраста. Они уже характеризуют его личность, его гуманистические убеждения. «Впервые он обратился к теме Великой французской революции (1789–1794) будучи гимназистом 4-го класса, в 1892 г. В нескольких вариантах стихотворения о свободе юный поэт ужасается количеству “невинных жертв”, не приемлет разрыва между целями и средствами революции: “Они на зло своих врагов / В стране равенство объявили, / Но только правду и любовь / Увы! Совсем они забыли...” В 1898–1899 годах Волошин работает над поэмой “XIX век”, где снова поднимает тему революции, которая, по его мнению, открывает, (так. – С.К.) новое, как сказала бы А. Ахматова, “некалендарное” столетие. “А в самый миг его (XIX века. – С.П.) рождения / Сиявший золотом дворец, / Где умирал его отец (XVIII век. – С.П.), / Объяло пламя разрушенья. / И озверевшею толпой / Порабощенные народы / Туда ворвались...”» (с. 508). Появление стихов о большевистском терроре предвосхищено задолго до него, а зрелых, часто совершенных поэтических строк в книге цитируется несравненно больше.

«Среди современников Волошина едва ли найдется поэт, столь органично и, главное, в таких масштабах, объединивший в своем эстетическом русле науку, лирику и философию. Единственным исключением,

согласно субъективному мнению автора, можно считать В. Хлебникова, которого В. Маяковский назвал “Колумбом новых поэтических материков”» (с. 684–685).

Много говорится об увлечении Волошина и его первой жены Маргариты Сабашниковой антропософией (соответственно, подробно рассказывается об изобретателе антропософии Р. Штайнере), о том, как их и без того хрупкий брак был разрушен Вяч. Ивановым с его идеей «тройственного союза» (он с женой и Маргаритой, но без Макса), не забыты и другие художники-философы – так, отмечено, что «христианство Волошина, отчетливо обозначившееся в его творчестве в последние полтора-два десятилетия жизни, в значительной степени основывалось на софиологии Владимира Соловьева, было связано с его трактовкой человека как связующего звена между природным и божественным мирами (у Волошина: каждый “есть пленный ангел в дьявольской личине”). Конечно, ощущается здесь и влияние Достоевского <...>» (с. 773). Волошинское мировоззрение не могло базироваться на одном христианстве, тем более каноническом: столь широки были культурные интересы этого знатока Запада и Востока, достижений человечества на протяжении тысячелетий. Если же речь идет о христианстве, как в цикле 1905 г. «Руанский собор», то готический собор уподобляется «не только человеческому телу, женщине, но и душе» (с. 177) и воспринимается как визуально, так и в воображении. «В поэтический “кадр” Волошина, помимо одного, конкретного собора, входят

...В светлых ризах, в девственной фате,
В кружевах, с завешенными лицами,
Ряд церквей – невесты во Христе.

Не одиноко застывший католический храм, а шествующие церкви-“отроковицы” на фоне пейзажа, скорее всего, не западноевропейского, а среднерусского (“Сжавшиеся селенья” и “сияющие поля”))» (с. 179). Наконец, Руанский собор «вообще выходит из поэтической рамки. Все сводится к обретению истины (откровения) – полноты и нескончаемости бытия, жизнеутверждающему пафосу христианства» (с. 180). Но это если брать цикл изолированно. И то оговорки необходимы. В принципе «творчество Максимилиана Волошина, будь то его конкретное произведение или цикл стихотворений, не следует воспринимать исключительно с позиций христианства, масонства, антропософии или чего-то еще. Как поэт и мыслитель Волошин не “укладывается” ни в одну конкретную эстетическую, эзотерическую систему. Он, его стихи и проза, выше и шире: это “средоточье всех путей” – литературы, культуры, философии – в России

Серебряного века, некое всеобъемлющее единство <...>» (с. 184).

Естественно, что Волошин не мог пройти мимо антропософии Рудольфа Штайнера, который верил в существование «духовных сфер, лежащих за пределами материально-телесного мира», а также в сверхчувственные познавательные способности человека. «В возможности совершенствования процесса познания, по Штайнеру, заключается человеческая свобода (“Философия свободы”)» (с. 193). Божественное знание проповедовала также теософия Е.П. Блаватской. И теософия, и антропософия «представляют собой весьма пеструю мозаику взглядов и положений, заимствованных из различных систем мистической философии древности. В оккультных учениях рубежа веков слышатся отголоски индийской “Ригведы”, браманизма и буддизма, Плотина и неоплатоников, древнееврейской “Каббалы” и философии Лао-цзы, позднейшего христианского гностицизма Экхарта и Якова Беме» (с. 194). Но антропософы были большими рационалистами, чем теософы, «больше внимания уделяли социально-экономическим и педагогическим явлениям жизни, не вошедшим в сферу теософских откровений» (с. 194). Р. Штайнер, убежденный христианин, не принимал и стремления теософов к синтезу всех видов религии. А в волошинском творчестве идеи последнего обычно «“растворяются” в широкой эзотерической ауре. К тому же – поэтические переосмысляются» (с. 195).

Стараясь объективно относиться не только к своему герою, С.М. Пинаев отмечает, что «в жизни Волошина Вяч. Иванов сыграл две роли: негативно-разрушительную и творчески-созидательную. Первую – в отношении личной жизни Макса (“Вячеслав как огонь входит в дом и сжигает его”); вторую – в плане литературного развития» (с. 233). Правда, последнее иллюстрируется лишь обращением Волошина, вслед за Ивановым, к античным размерам и гимнической поэзии. Но из последовательного рассказа явствует, что «Вячеслав великолепный» поразил Волошина отнюдь не только как знаток античности.

Жизненная позиция поэта, конечно, была не сугубо эстетическая, он не признавал никаких ограничений в любой сфере, будь то бытовое поведение или политика. Став над схваткой во время Гражданской войны, всячески декларируя это в стихах и предоставляя свой коктебельский дом в качестве убежища людям из непримиримых лагерей, Волошин, с одной стороны, вызывал уважение и мог повлиять на таких деятелей, на каких никто больше повлиять не мог, с другой стороны, был обречен на непонимание, недоверие и недоброжелательство, особенно в последние

годы, когда большевистские власти все сильнее закручивали гайки. «Его стихи о России запрещались в России как при большевиках, так и при добровольцах, а впервые исполнялись с эстрады в еврейском литературном обществе в Феодосии. Стихотворение “Русская революция» вызывало восхищение у таких полярных людей, как Пуришкевич и Троцкий. В 1919 году красные и белые, беря по очереди Одессу, начинали свои воззвания одними и теми же словами из волошинского “Брестского мира”. Первое издание “Демонов глухонемых” было осуществлено большевистским Центагом, а к выпуску второго – приступал добровольческий Осага» (с. 775). Поэт смотрел далеко вперед, утверждая спасительную роль российской революции для Европы: как некогда Русь спасла ее от монгольского нашествия, так теперь Россия своим отрицательным примером поможет ей выработать иммунитет и спастись от болезни.

Политическую дальновидность Волошин проявил рано. Уже в начале Февральской революции он осознал ее как предвестие новой грандиозной Смуты. И это тогда, когда «даже К. Бальмонт повторял за всеми: “Россия показала миру пример бескровной революции!” (Макс-то знал, что революции, “начинающиеся бескровно, обыкновенно оказываются самыми кровавыми”)). А. Толстой, имея в виду “торжества революции” на Красной площади, провозглашал, что вышедший из подвалов народ вынес оттуда “не ненависть, не месть, а жадное свое, умное сердце”, горящее небывалой любовью» (с. 506). И.С. Шмелев, который перенесет в Крыму во время Гражданской войны страшные лишения, потеряет единственного сына, расстрелянного красными ни за что, «радостно приветствовал февральские перемены. Он вообще поначалу ждал от революции чуда» (с. 507). А Волошин был «убежден: чем лучше намерения благодетелей-революционеров, тем хуже в конечном счете для “благодетельствуемых”» (с. 509)¹.

Но прежде всего это был, безусловно, художник – в искусстве и в жизни. Для него оказывались важны все виды искусства или их определяю-

¹ Но все-таки Волошин был не один такой. «Ахматова, в отличие от большинства поэтов, ни на минуту не соблазнилась опьянением свободы: за “веселым огненным мартом” (З. Гиппиус) она предчувствовала роковой исход похмелья. Обращаясь к современной Кассандре, Мандельштам восклицает:

И в декабре семнадцатого года
Все потеряли мы, любя...»

(*Струве Никита*. Осип Мандельштам. Томск, 1992. С. 20). Впрочем, его собственная позиция была очень сложной. Революцию Мандельштам поначалу принимал.

щие признаки. «Не обладая хорошим музыкальным слухом, Волошин имел абсолютное чувство ритма, хотя сам, в силу своей комплекции, естественно, не танцевал. Но вот к идущей рядом с ним “нимфе” он относился очень трепетно, еще и в силу специфики ее искусства» (с. 735). И, само собой, особую роль играла для него связь поэзии и живописи (графики). «Легкость и умение просто говорить (писать) о сложном, скрывая “от зрителей капельки пота”, Волошин перенял у японских мастеров живописи Утамаро и Хокусай, представителей классической гравюры <...>» (с. 260). Поскольку древнерусская иконопись видит воздух зеленым, у Волошина-поэта появляется «зеленый воздух дня». У него и в «киммерийских» стихах, и в акварелях одни цвета тут и там «предстает не только Мать-Земля со всеми ее хребтами и недрами, но и – в символическом плане – весь спектр проявлений человеческого духа в его диалоге с мирозданием». Однако «в поэзии Волошина отход от поверхностной точности, возвышение над местной конкретикой более ощутимы по сравнению с живописью» (с. 268). Разумеется, есть в книге и наблюдения только над живописью: «<...> палитра художника постепенно высветлялась. Появлялась ощутимая мягкость цвета, переходящего в серебристо-перламутровую гамму» (с. 268), – и только над поэзией: «<...> книга “Пути Каина” существовала в творческом воображении Волошина как постоянно обновляющееся, пульсирующее, не равное самому себе эстетическое целое» (с. 681). Можно добавить, что последовательницей Волошина в данном отношении объективно оказалась Ахматова с ее незавершимой «Поэмой без героя».

Всевозможных параллелей в книге хватает. Так, наряду с волошинскими приводятся несколько поэтических откликов на начало Первой мировой войны, включая ахматовский. Есть и суждения о творчестве других авторов вообще, в том числе об их драматических произведениях, ставших предметом рассмотрения Волошина-критика: «Как драматург Леонид Андреев занимает в начале века второе место после Чехова, если принимать во внимание популярность писателя и количество осуществленных постановок. Однако сценическая жизнь его пьес не была столь уж удачной» (с. 380). «Как драматург Блок вышел из лирики, задачи и возможности которой на современном этапе поэт видел в том, чтобы запечатлеть “современные сомнения, противоречия, шатание пьяных умов и брожение праздных сил” (статья “О драме”, 1907)»² (с. 381).

² В книге 2005 г. было явно редакторское искажение: «<...> вышел из лирики и задачу драматургии видел в том <...>» (Пинаев С. Максимилиан

Сколь ни объемиста книга, но даже включенная в нее «Хронологическая канва жизни и творчества М. А. Волошина» фиксирует факты, не отраженные в основном тексте. Например, в июне 1911 г. отмечено следующее: «В Коктебеле — К.В. Кандауров, Л.Л. Квятковский (кто такой? — С. К.), А.П. Новицкий, В.И. Ребиков, Л.Е. Фейнберг и др.» (с. 784). В связном изложении событий того времени фигурирует лишь последнее из перечисленных лиц (с. 408—410).

В новой книге устранены ошибки и недосмотры, которые были в издании 2005 г. Но осталось неверная характеристика стиха «Сказания об иноке Епифании» (1929) — дополнения к поэме «Протопоп Аввакум» 1918 г. Сюжеты сходны, рассказывается о том, как мучили этого старообрядца и сожгли вместе с Аввакумом и еще двумя их сподвижниками. «Повторяются и черты поэтики: лексико-фразеологическая архаика, свободный стих, воспроизводящий живую, образную речь инока» (с. 754), — пишет С.М. Пинаев. Однако даже стих «Протопопа Аввакума» был далеко не последовательно свободным, местами явственно тяготел к вольному ямбу, некоторые отрезки текста были чисто ямбическими. А стих «Сказания об иноке Епифании» — гораздо более выдержанный, это вольный ямб на 5-стопной основе с единичными несиллаботоническими строками, которые можно рассматривать как тоже ямбические с наращениями: «Вольяшный, медный — поставил ко стене», «По долгой по молитве взглянул в окно — светает», «Помале дрогнул и ногу подтянул», «И серою еловой помазал рану», «В телеге душу мало не вытряс мне», «Был иннок Епифаний положен в сруб»³. На с. 379 говорится, что к середине 1900-х гг. в символистских кругах «большой популярностью <...> стала пользоваться идея “искусства-жизнестроения”» — на самом деле больше практика, чем четко сформулированная идея, а вполне осознанная эстетическая установка и формула «искусство-жизнестроение» появились в декларациях Лефа в 1920-е гг. Не совсем точно сказано, что Б.В. Савинов участвовал в убийстве «московского генерал-губернатора великого князя Сергея Александровича» (с. 479): незадолго до своей гибели Сергей Александрович был освобожден от названной должности и остался главнокомандующим войсками Московского военного округа⁴. Невелика беда от явной опечатки — Н.И. Гумилев вместо Н. С. (с. 783), но очень нехороша опечатка в дате «15 ноября 1915 года» письма к Ю.Л. Оболенской,

Волошин, или Себя забывший бог. С. 319).

³ Волошин М. Собр. соч. Т. 2. М., 2004. С. 91, 93, 94, 95, 97.

⁴ См.: Москва: Энциклопедия. М., 1997. С. 730

где Волошин напоминает об августе 1792 г. во Франции и проводит сравнение: «Это как раз тот же момент, что переживаем мы сейчас: захват силою оружия власти крайними партиями. <...> Эти исторические параллели говорят, что нет никаких данных, чтобы большевизм, как принято теперь утешаться, изжил сам себя в очень короткий срок» (с. 510). Конечно, это написано в 1917 г. (а в книге сразу следом упоминаются два стихотворения о французской революции, законченные в декабре 1917-го). В 1915-м ни Волошину, ни самим большевикам в голову бы не пришло, что они могут захватить государственную власть. С.М. Пинаев заметил ошибки в подписях к фотографиям на вклейках и вложил в книгу квиточек с тремя поправками, две из которых такие:

«2-я вклейка 12 полоса

Ребикова (вместо Рябинова);

2-я вклейка 13 полоса

М. С. Петровых (вместо М.А. Пастернак)».

В действительности обе поправки относятся к одной фотографии («Хозяева и гости Дома поэта») на 13-й полосе.

С.М. Пинаев – сама творческая личность, и книга его – начиная с заглавия – в значительной степени беллетризирована. В нее включены диалоги и целые сценки, как в художественное повествование. Автор может прямо указать на свой домисел: «<...> другая женщина, Маргарита Сабашникова, с интересом наблюдала за Кузминым, слушая, как он читает свои “откровенные” стихи, перемежая их кусочками столь же “откровенной” прозы. Возможно, это происходило так:

– Является Пазифая, слепая от страсти к быку, ужасная и пророческая: “Я не вижу ни пестроты нестройной жизни, ни стройности внешних сновидений”. Все в ужасе. И тут падает Икар. Падает Фазтон. Общее смятение. Огромные, огненные цветы зацветают; птицы и животные ходят парно...» (с. 213).

Так ли это «возможно»? На стиль М.А. Кузмина не похоже совсем.

Кстати, нельзя говорить: «Киммерия – самоё Волошин <...>» (с. 258). «Самоё» — форма не мужского рода именительного падежа, а женского – винительного. Иногда и с запятыми непорядок – наверно, корректоры потерялись в громадном объеме книги.

Своей беллетризацией сочинитель, очевидно, думал привлечь большее число читателей. Но из-за нее осталось меньше места для объективной информации, нужной филологам. Они бы, безусловно, предпочли, например, комментарий к выступлению И.Е. Репина, когда на диспуте 12

февраля 1913 г., после того как душевнобольной Абрам Балашов изрезал картину «Иван Грозный и сын его Иван», Волошин попытался объяснить этот факт психологически, как реакцию на превышение меры ужасного в искусстве. Перед тем он напечатал статью на эту тему. «По-своему сочувствуя художнику, писатель тем не менее упрекает его в излишнем натурализме, влияющем на подсознание человека. Аналогичным по методу воздействия (в данном случае на читателя) ему представляется “Красный смех” Л. Андреева. Поэт противопоставляет этим произведениям творчество В. Сурикова, в частности его картину “Утро стрелецкой казни”, в которой нет изображения самой казни, льющейся крови» (с. 427). Потом изображения ужасов будет немало в стихах самого Волошина о терроре, а пока – кстати, незадолго до начала мировой бойни – он предостерегал людей от приятия изображения ужасного как чего-то нормального (собственно, и его изображение ужасов исключает сколько-нибудь беспристрастное восприятие). Но обиженный Репин нападал на Волошина весьма эмоционально, употребляя и такие слова: “Что мысль картины зародилась на представлении “Риголетто” – чушь! И что картина моя – оперная – чушь...”» (с. 428–429). Почему «оперная» или не «оперная»? Вероятно, после «Войны и мира», где Наташа Ростова в очень серьезном настроении приходит в оперу и видит в ней одну нелепую искусственность, слово «опера» в переносном смысле стало применяться к произведениям слишком ярким, аляповатым, откровенно неестественным. Так, для Е.И. Замятина в статье «О сегодняшнем и современном» (1924) «Железный поток» Серафимовича — «украинская опера»⁵ не только потому, что там неоднократно поют; ему противопоставляется «Рассказ профессора» С.Н. Сергеева-Ценского, в котором «напряженного, тревожного языка <...> нет и в помине. Неоклассицизм этой вещи — вполне оправдан взятой формой и стоит, конечно, неизмеримо выше оперного ложноклассицизма»⁶. В сознании Д.П. Святополк-Мирского лермонтовский «Боярин Орша» «помещен в оперную, “древнерусскую” обстановку»⁷. Г.В. Адамович в статье «Наследство Блока» (1956) вспоминал, как Бунин о цикле «На поле Куликовом» однажды ему «сказал: “Послушайте, да ведь это же Васнецов”. На словах я, как водится, запротестовал, — признается старый критик, — а про себя подумал: “Как верно,

⁵ Замятин Евгений. Избранные произведения. М., 1990. С. 441.

⁶ Там же. С. 440.

⁷ С<вятополк->Мирский Д. История русской литературы с древнейших времен по 1925 год. London, 1992. С. 216.

как убийственно метко”. Да, Васнецов, то есть маскарад и опера...» И тут же мысленно поправил Бунина и себя: «<...> а если в “Куликово поле” вслушаться, то чудится, что татарские орды где-то в двух шагах, схватка неминуема и отстоять надо не древнерусские города, а что-то такое, без чего нельзя жить»⁸. Как видим, слово «опера» было достаточно распространенным образом-термином⁹.

Автор книги то ссылается в скобках на источники цитат, то не ссылается, часто даже не указывает названий цитируемых стихотворений и прозаических отрывков, а ведь специалисту может очень понадобиться контекст, чтобы развить, уточнить, подтвердить или опровергнуть какую-то мысль – свою или предшественника. Ученому академического типа с таким изданием работать трудно. Трудно, но нужно, если он хочет понять личность и творчество столь незаурядного во всех отношениях человека, как Максимилиан Волошин. Без этой книги ему не разобраться и во многих проблемах, которые ставит перед исследователем вся литература, а также искусство, философия, идеология и человеческие отношения деятелей культуры такого богатого и такого сложного, одновременно великого и кризисного Серебряного века; не разобраться и в дальнейших судьбах его представителей.

С.И. Кормилов

Сведения об авторе: *Кормилов Сергей Иванович*, докт. филол. наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова. E-mail: profkormilov@mail.ru.

⁸ *Адамович Г.* Критическая проза. М., 1996. С. 315.

⁹ М.Л. Гаспаров, комментируя последнее четверостишие одного из темных стихотворений позднего Брюсова «На рынке белых бредов», в котором лирический герой боится, «чтоб <...> из волн, брызг, рыб и хаоса, / строф оперных обидней, / Не слепились в хоры голоса / лирических обыдней!» (*Брюсов Валерий*. Собр. соч.: В 7 т. Т. 3. М., 1974. С. 205), предполагает: «Слово “строфы” заставляет думать не столько об оперных ариях, сколько об опереточных куплетах и этим обидно снижает музыкальный образ. <...> Противопоставляются, с одной стороны, современная обыденность и ее культура – пошлая опера (или оперетта <...>), с другой стороны, вечная водная стихия (волны, брызги, рыбы и суммирующий их хаос) и, по-видимому, ее культура <...>» (*Гаспаров М.Л.* Академический авангардизм: Природа и культура в поэзии позднего Брюсова // *Гаспаров М. Л.* Избр. труды. Т. II. О стихах. М., 1997. С. 300–301, 304). Как явствует из приведенных выше цитат, применительно к стихам слово «опера» могло быть обидным и без трансформации в «оперетту».

Фризман Л.Г., Грачева И.В. Многообразие и своеобразие Юлия Кима. Киев: Издательский дом Дмитрия Бугаго, 2014. 212 с.

Новая монография доктора филологических наук Леонида Генриховича Фризмана, много лет занимающегося исследованием авторской песни, посвятившего книгу А. Галичу и ряд статей Б. Окуджаве, на этот раз рассказывает о творчестве одного из ныне живущих «столпов» авторской песни – Юлия Кима. Книга написана в соавторстве с Инной Владимировной Грачевой, занимающейся творчеством Юлия Кима не первый год.

Общих, больших работ о творчестве Кима немного, хотя имя его широко известно, множество песен из кинофильмов помнят и поют до сих пор. Правда, и по сей день не все знают, что «Ю. Михайлов» – это и есть творческий псевдоним Кима в большинстве советских кинолент. Исследование уже почти 60-летнего творческого пути выдающегося поэта и барда давно было необходимо.

Название сразу задает общий тон книги: авторы стремятся собрать все едино и обобщить все жанры и темы, которых касается в своем творчестве Ким. Главы построены по смешанному принципу – и хронологическому («Начало пути», «Пришествие в театр»), и тематическому («Такая любовь», «В кругу бардов»).

Это, конечно, лишает книгу полноценной хронологичности, однако позволяет посмотреть на творчество Кима с разных сторон, увидеть то самое «многообразие и своеобразие», которое заявлено в заглавии. Ким показан читателям и как непримиримый поэт-диссидент, и как поэт-лирик, обращающийся с любовными посланиями только к жене, и как автор множества песен и стихов для театра. Отдельной главой идут отношения Кима с другом и учителем – Давидом Самойловым, отчасти, по мнению авторов, заменившим Юлию Черсановичу рано потерянного отца. В эту же главу включено большое «лирическое отступление» авторов на тему параллелей между творчеством Самойлова и Пушкина.

В первых двух главах («Начало пути» и «Что такое диссидент») мы еще видим эволюцию поэта – от ранних проб пера к «прозрению» в 1956 г. Это переход наивного советского юноши на позицию «противо-

стоять режиму везде, где смогу» (с. 40) – позицию, на которой Ким остался и по сей день; это описано в следующей главе – «Ким в “иные времена”», рассказывающей о современном творчестве поэта и, главное, о его политической позиции.

Главой «Пришествие в театр» открывается вторая часть книги, посвященная работам Кима для театра и кино. Может быть, авторам стоило бы как-то более внятно это подчеркнуть. Чрезвычайно интересна глава «Встреча с Маяковским», подробно рассмотрено влияние сатиры Маяковского на Кима, их переключки и поэтический диалог, главным образом на базе двух кимовских постановок пьес Маяковского – «Клоп» и «Баня».

Вообще каждую главу книги можно читать просто как отдельную статью. Если, например, интересны только параллели Кима с А. Блоком – главу «Встреча с Блоком» (тоже на основе драматургии Кима и переключек его пьесы «Патруль» с блоковской поэмой «Двенадцать»). Если волнуют переключки с «товарищами по цеху» – другими бардами, – тогда главу «В кругу бардов», описывающую как влияние Галича, Окуджавы, Высоцкого на Кима, так и воздействие поэзии Кима на других авторов.

Некоторый разброс и уход от хронологии дает порой и отрицательный результат, мешая верному анализу произведений.

Так, например, авторы интерпретируют слова «Пионерской лагерной песни»: «А за колючей проволокой пускай сидит весь мир», – довольно примитивно: «...это для находящихся на свободе за колючей проволокой сидят заключенные, а если ты сам в заключении, то для тебя “за колючей проволокой” “сидит весь мир”» (с. 32). Забывая о только что ими же упомянутой работе Кима в физико-математическом интернате № 18 (знаменитом на всю страну «Колмогоровском интернате») в 1965–1968 гг. и выкидывая из песни важное слово: «За колючей проволокой *пускай* сидит весь мир», – они тем самым отсекают важную параллель, которая безусловно присутствует в этой песне. Дело в том, что в 1966 г. вышел популярнейший сборник научного юмора «Физики шутят», ставший едва ли не настольной книгой всех «колмогоровцев». В сборнике были изложены методы охоты на льва и первый математический метод – «метод инверсивной геометрии»: «Помещаем в заданную точку пустыни клетку, входим в нее и запираем изнутри. Производим инверсию пространства по отношению к клетке. Теперь лев внутри клетки, а мы – снаружи»¹. Юлий Ким в песне делает абсолютно то же самое.

¹ Физики шутят / Под общей ред. доктора физ.-мат. наук В. Турчина. М., 1966. С. 40.

В числе слабых мест книги также следует назвать большое количество опечаток и даже серьезных ошибок, допущенных авторами. Так, знаменитая булгаковская «осетрина второй свежести» здесь почему-то приписана Чехову (с. 68).

«Собрание сочинений» Кима пока что существует только в виде аудиозаписей, и это создает свои трудности с цитированием песен. Конечно, стихов и песен Кима уже опубликовано достаточно, но авторы предпочитают вовсе не ссылаться на какие-либо печатные издания, просто цитируя нужные строфы без указания источника. Впрочем, это прекрасно перекликается со свободолобием самого Кима. Найти же полный текст можно, прослушав заинтересовавшую песню на любом из бесчисленных интернет-ресурсов, существующих в наше время. Отмеченные моменты несколько мешают восприятию книги как серьезного научного труда, но не умаляют ценности стихов, песен, драматургии Юлия Кима. Остается надеяться, что в том числе и благодаря исследователям его творчества увидит свет и полное собрание сочинений (желательно прижизненное), а изучение творчества Кима будет продолжаться и расширяться. Все-таки авторы своей книгой убедительно доказывают, что это не только возможно, но и необходимо.

Е. И. Жукова.

Сведения об авторе: Жукова Елена Игоревна, канд. филол. наук, редактор телекомпания НТВ. E-mail: ejulya@yandex.ru.

ДЕНЬ НАУКИ НА ФИЛОЛОГИЧЕСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ – 2016

13 и 14 апреля 2016 г. на филологическом факультете проходила Международная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» – традиционный День науки, объединяющий начинающих исследователей из разных вузов и стран. Секция «Филология» по общей тенденции последних лет привлекла внимание многих участников Международного молодежного научного форума «Ломоносов – 2016». Она остается одной из самых популярных секций гуманитарного направления в рамках Международной конференции «Ломоносов».

В этом году для участия в работе секции «Филология» было подано 670 заявок из более чем 100 вузов и научных институтов, в том числе и от иностранных участников – из Азербайджана (из Баку), Армении (из Еревана), Белоруссии (из Минска, Несвижа), Великобритании (из Глазго), Казахстана (из Астаны, Караганды, Кокшетау), Литвы (из Ионишкиса), Польши (из Познани), Узбекистана (из Ташкента), Украины (из Донецка), Эстонии (из Тарту), а также от обучающихся на филологических факультетах российских университетов аспирантов из Китая. Пришло много заявок от студентов различных российских вузов. Из отобранных работ наибольшее количество приходится на Северо-Кавказский федеральный университет – 18 работ. Значителен был вклад Томского государственного университета – 10 работ, Высшей школы экономики и Санкт-Петербургского государственного университета – по 9 работ, Северо-Восточного федерального университета имени М.К. Аммосова – 7 работ, Российского государственного гуманитарного университета и Кубанского государственного университета – по 6 работ.

Всего по результатам работы экспертных комиссий было отобрано 412 заявок на участие в конференции в секции «Филология». Тезисы этих участников были опубликованы в электронном виде². Возможность

² Материалы Международного молодежного научного форума «Ломоносов – 2016» / Отв. ред. И.А. Алешковский, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов: [Электронный ресурс]. М.: МАКС Пресс, 2016. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM); 12 см. Систем. требования: ПК с процессором 486+; Windows 95; дисковод DVD-ROM; Adobe Acrobat Reader. ISBN 978-5-317-05237-9 Секция «Филология».

опубликовать статьи по материалам докладов в рецензируемом мультиязычном научном журнале «Stephanos» (электронном проекте филологического факультета) была предоставлена авторам лучших выступлений на конференции.

Работа почти 50 подсекций была разбита на два дня – 13 и 14 апреля. В рамках секции «Филология» в этот раз было проведено заседание четырех межкафедральных подсекций, также были проведены три круглых стола: 13 апреля – «Науки о человеке: на междисциплинарном поле», 14 апреля – «Жизнь и творчество семьи Бронте: контексты и интерпретации» (к 200-летию со дня рождения Шарлотты Бронте), в котором приняли участие профессор и преподаватели кафедры истории зарубежной литературы и гости из Института мировой литературы РАН имени А.М. Горького, также 14 апреля – «Киноадаптация и канон», организованный кафедрой теории дискурса и коммуникации с приглашением старшего научного сотрудника ШАГИ РАНХиГС.

Традиционно чрезвычайно популярная у молодых исследователей межкафедральная секция «Филологическое исследование переводов текста» (руководитель – к.ф.н. доц. А.В. Уржа) на сей раз собрала филологов не только из Москвы, но и из Петрозаводска, Рязани, Санкт-Петербурга и Ставрополя. Шестнадцать докладов были разнообразны по материалу и подходу исследователей: сообщения были посвящены как переводам произведений русских классиков А.С. Грибоедова и М.А. Булгакова, так и переводам зарубежных авторов: Уильяма Блейка, Фрэнсиса Бернетта, О. Генри, Германа Гессе, Адама Мицкевича, Марка Твена, Томаса Мэлори, Мигеля де Сервантеса, Томаса Пинчона, Эдгара Аллана По, Герберта Уэллса, Уильяма Шекспира, Гюннера Экелёфа, а также переводам «Беовульфа» и британских колониальных романов; в одной из работ разбирались переводы Даниила Хармса на китайский язык. Исследователей в первую очередь интересовал лингвистический анализ текста, проблемы семантики и синтаксиса, жанровое своеобразие. Подробного рассмотрения удостоились средства передачи оттенков смысла и культурных реалий, а также проблемы идентичности. Работа секции продолжила плодотворный процесс обмена результатами и опытом научного исследования языка переводного текста между различными научными школами и направлениями в рамках данной секции конференции «Ломоносов».

Другой межкафедральной секцией по уже сложившейся традиции стала секция «Язык и языки в интернет-коммуникации» (руководитель – д.ф.н. проф. О.В. Дедова). В рамках данной секции было прочитано де-

сять докладов, значительная часть которых была сделана иногородними участниками – докладчиками из Воронежа, Смоленска, Ставрополя, Тольятти, Ярославля. Были затронуты различные сферы и аспекты функционирования языка в Интернете: язык блогов, социальных сетей, интернет-СМИ, форумов и другие диалогические формы рассматривались с лексической, семантической, прагматической, жанровой, гендерной точек зрения, затрагивались и проблемы заимствований, категоризации данных и редакторского анализа подобных текстов.

После прошлогоднего перерыва возобновила свою работу ставшая традиционной секция по фантастике (руководитель секции – д.ф.н. проф. Е.Н. Ковтун), своим интересным названием «Современная фантастика от эпики до РПГ» привлекая пять участников с докладами, посвященными жанровой специфике, терминологии, мотивам, прагматике и особенностям интермедийного перевода в произведениях этого популярного жанра, несомненно требующего тщательного анализа со стороны филологов – не только с точки зрения истории и типологии литературных форм, но и с лингвистической точки зрения.

Проводимая в течение уже многих лет юбилейная секция «Язык и литература XVIII века» (руководители – к.ф.н. доц. Е.И. Кислова, к.ф.н. ст. преп. А.Е. Беликов) приобрела статус межкафедральной и расширила свой тематический охват и на XIX в., объединяя работу кафедры истории русской литературы и кафедры русского языка по исследованию языка и культурных особенностей памятников XVIII–XIX вв. В этом году данная секция, продолжающая направление, заданное аналогичной секцией в прошлом году, была представлена девятью докладами преимущественно лингвистической проблематики: рассматривались особенности графики, орфографии, грамматики, пунктуации, но также затрагивались и стилистические, и переводоведческие, и жанровые вопросы. Особое внимание привлек доклад об особенностях культурного взаимодействия при использовании сюжетов и текстов из книжных эмблем в печных изразцах.

В этом году впервые была проведена секция «Геолингвистика и искусственные языки» (руководители д.ф.н., проф. С.Н. Кузнецов и к.ф.н., преп. О.Н. Шувалова), привлекая докладчиков и заинтересованных слушателей даже с факультетов точных и естественных наук. В рамках восьми выступлений исследователи обращались как к геолингвистическим аспектам естественных языков (лигвоконструированию в финно-угорских языках, конлангу на основе литовского и польского, топонимам Ставропольского края, а также более общим проблемам – понятию наци-

онального языка), так и языкам искусственным (не только вымышленным – квеня или интонационному языку из мультфильма Гарри Бардина, – но и проблеме единого языка науки, техники и медицины).

Большим количеством выступлений были отмечены секции английского языкознания (14 докладов), секция византийской и новогреческой филологии (17 докладов), секция истории зарубежной литературы с тремя подсекциями (30 докладов), секция истории русской литературы с тремя подсекциями (32 доклада), секция «Когнитивная лингвистика» (14 докладов), три подсекции кафедры теории литературы объединили 39 участников, секция «Русский язык» с шестью подсекциями была представлена 55 докладами, секция «Русский язык как иностранный» состояла из трех подсекций с общим числом докладов 33, секция «Теория дискурса и коммуникации» – 20 докладов в 2 подсекциях. Наибольшим количеством выступлений была отмечена секция истории русской литературы XX–XXI вв., объединившая в 5 подсекциях 62 молодых ученых из Москвы и других городов (Барнаул, Волгоград, Казань, Нижний Новгород, Новгород, Ростов-на-Дону, Саранск, Тюмень, Челябинск и др.).

Всего в работе секции «Филология» приняло участие около 450 участников, выступивших с сообщениями перед своими молодыми коллегами и руководившими заседаниями преподавателями-экспертами. Дипломами ректора за лучший доклад были отмечены Татьяна Сергеевна Дубровских (Южно-Уральский государственный университет) за доклад «Книга путевых записок Н. Асеева «Разгримированная красавица» как пример прозиметрического монтажа в литературе путешествий» и Йоанна Радосх (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu) за доклад «Исследовательская ценность массовой литературы на примере анализа произведений Александры Марининой». Около 150 участников были награждены грамотами декана и книгами, еще 40 докладов было рекомендовано к публикации в рецензируемом мультиязычном научном журнале «Stephanos» (электронном проекте филологического факультета).

Сведения об авторе: *Беликов Алексей Евгеньевич*, канд. филол. наук, старший преподаватель кафедры классической филологии, Председатель Совета молодых ученых филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: belikov.smu@gmail.com.

ЛИТЕРАТУРА О ВТОРОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ: КОНФЕРЕНЦИЯ В КАЛУГЕ

20–22 мая 2016 г. в Калужском государственном университете им. К.Э. Циолковского прошла научно-практическая конференция с международным участием «“Горячий снег” фронтовых дорог: Вторая мировая война в литературе и искусстве». Инициаторами и учредителями конференции выступили общероссийская общественная организация «Ассоциация преподавателей русского языка и литературы высшей школы», Калужский государственный университет им. К.Э. Циолковского, центр филологического образования Калужской области. Конференция состоялась в рамках Пятых научных чтений «Калуга на литературной карте России». Ее тема перекликается с темой третьих чтений, когда в 2010 г. в Калуге был организован международный историко-теоретический семинар «*Homo militaris*: литература войны и о войне. История, мифология, поэтика».

Организаторами новой конференции сохранена установка на интеграцию знаний о литературе военного времени, формирование объективной исторической картины, актуализацию научного и общественного интереса к теме. С учетом глобального измерения исторической катастрофы важное значение приобретает именование войны «Второй мировой», а не «Великой Отечественной». В конференции приняли участие более 40 литературоведов, культурологов из России, Узбекистана, Китая и 10 учащихся средних школ Калуги и области.

Работа конференции была сосредоточена в восьми секциях. Объектом исследований стали стихи, проза, драматургия, песенная культура, литература *non fiction* (мемуаристика, дневники, эпистолярное наследие, журналистика), философские произведения, кинематограф. Предметом анализа были тексты эмигрантской, «потаенной», «возвращенной» литературы, нередко – малоизвестные произведения.

В центре внимания на конференции оказались прежде всего проблемы исторической памяти и ее трансляции молодому поколению. Роли литературы о Второй мировой войне в духовно-нравственном воспита-

нии школьников посвятила свой доклад *Е.И. Хачикян* (Калуга). Она подчеркнула, что произведения К. Воробьева, В. Быкова, Ю. Бондарева и др. воспитывают чувство справедливости, смелость, решительность и в конце концов формируют духовный мир личности. *Н.И. Пак* (Калуга), опираясь на произведения Д.Б. Кедрина «Князь Василько Ростовский», «Набег», выявила роль исторической памяти в создании и обострении «патриотического пафоса военной лирики». О нравственных уроках войны на материале творчества К. Симонова, Д. Алтаузена, М. Джалиля говорили в своих выступлениях калужские участницы конференции *Е.В. Голубева, И.С. Жулькова, Т.В. Баранова*. В докладе *А.А. Аникина* (Москва) «Юбилей Великой Отечественной войны и содержание Всероссийской олимпиады школьников по литературе» были подвергнуты радикальной критике принципы отбора произведений для олимпиадных заданий для школьников, не всегда учитывающие «военные» юбилеи.

Своеобразным откликом на эти выступления стала секция «Нравственные уроки современности: школьники о войне», на которой калужские школьники представили свои доклады о творчестве П. Когана, В. Высоцкого, К. Воробьева, Д. Гранина и др. Учащихся интересовали такие темы и мотивы, как любовь, воскрешение, проблемы нравственного выбора, трусости и предательства.

П.М. Тамаев (Иваново), выделив особую группу стихотворцев, рожденных в 1950-е гг. и тем не менее выделявшихся особой связью с войной, остановился на характеристике поэзии Н.Ф. Дмитриева. *Е.А. Балашова* (Калуга) сосредоточилась на творчестве еще одного «непризванного» поэта – Глеба Семенова, отказавшегося быть «летописцем», «трубачом», «агитатором» военного времени. А в то же время поэту удалось, сделав акцент на «уязвленности телом», рассказать о чувствах блокадника, нравственных и физических мучениях тыловиков и эвакуированных.

Собственно художественные ценности в литературе о Второй мировой войне стали темой доклада *С.И. Кормилова* (Москва) «Батализм М. А. Шолохова в главах из романа “Они сражались за Родину”». Профессор МГУ убедительно продемонстрировал, что роман, превосходящий средний уровень произведений военной прозы, представляет не столько авторское видение, сколько «видение простых людей, уже ставших советскими». Художественные достоинства произведения, как показал ученый, обусловлены использованием визуального, обонятельного рядов, описания физиологического восприятия военной повседневности. *Н.Л. Ермолаева* (Иваново), обратившись к истории создания поэмы А.Т.

Твардовского «Дом у дороги», выявила принципы взаимодействия эпического и лирического начал в художественной ткани произведения, указала на обращение поэта к фольклорному жанру причитания, «голошенья», практически исчезнувшему из народного быта накануне войны, и образу матери-земли. Осмысление военных событий в «Парижском дневнике» Н. Рощина оказалось в центре внимания Ю.В. Шевчук (Москва). Исследовательница охарактеризовала особый тип соединения дневника и художественно завершенной формы, а также ведущую роль образа Парижа в анализируемом произведении.

Концептуализации слова «футбол» посвятил свое выступление С.Ю. Преображенский (Москва), сделавший доклад о военной лексике и метафорике в стихах О. Мандельштама, Н. Заболоцкого, К. Везиньского, Н. Отрады, о трансформации метафоры военной борьбы в метафоры мировой борьбы, справедливости и несправедливости, правды и лжи, тьмы и света. Е.И. Жукова (Москва) рассказала о выразительности рифм в военных песнях В.С. Высоцкого.

В ряде докладов военная тема рассматривалась в аспекте компаративистики. Так, Г.А. Аманова (Ташкент – Москва) исследовала эпическую поэму «Пектусан» Чо Ги Чхона, изображающую один из эпизодов борьбы корейских партизан, и сделала интересные наблюдения о влиянии советской литературы на поэтику текста (изображение поведения, внутреннего мира героя, систему персонажей) и понимание его предназначения (идеологическое воздействие на сознание масс). Вместе с тем Г.А. Амановой было подчеркнуто, что текст поэмы сохранил и черты корейской национальной традиции.

Философия и мифология войны обсуждалась как на специально посвященной этой теме секции, так и в целом ряде докладов, прозвучавших на других заседаниях. Были высказаны суждения, противоречащие друг другу и, однако же, по всей видимости, отражающие современную постидеологическую эпоху. С одной стороны, в докладе Н.И. Прозоровой (Калуга) «“Путь меча”: феномен войны в осмыслении И.А. Ильина» речь шла о традиции «злого добра» в противовес «сентиментально-непротивленческому» гуманизму интеллигенции. С другой стороны, во многих докладах было показано, как верность гуманизму помогала осознать Вторую мировую войну в качестве особого феномена в истории мировых войн, подчеркнуть ее противоестественный характер и деструктивные тенденции, увидеть множество несоответствий между официальной и личной, официальной и народной, официальной и «другой» правдой о войне.

Смоленские исследовательницы *Л.В. Павлова* и *И.В. Романова* представили результаты изучения семантической группы «война» в русской лирике, в первую очередь в творчестве Вячеслава Иванова и Иосифа Бродского. Используя компьютерную программу «Гипертекстовый поиск слов-спутников в авторских текстах», ученые выявили повторяющиеся лексические комбинации в творчестве Вячеслава Иванова периода Первой мировой войны («На Оке перед войной», «Петровское на Оке») и Второй («Римский дневник 1944 года»). Стихотворение И. Бродского «Мысль о тебе удаляется, как разжалованная прислуга...» интерпретируется в связи с проблемой памяти: «Всеобщая память, сопряженная со славой и находящая достойное воплощение в величественных памятниках, противопоставлена здесь личной истории и простой, уязвимой, избирательной памяти сердца отдельного человека». Лексические комбинации помогают заметить неочевидные связи между словами и несобранные циклы.

А.А. Большакова (Калуга) в связи с изучением военной лирики Б. Нарциссова поставила вопрос об «императиве преодоления». Императив, введенный в философский дискурс К. Ясперсом в работе «Вопрос о виновности» (1946), предполагает четыре меры ответственности, когда диалог, совесть и искусство выступают регулирующими инстанциями. В связи с этими идеями А.А. Большакова проанализировала стихотворения Б. Нарциссова «Искушение» и «О всех святых, на Руси просиявших», заключив, что мотив коллективной ответственности за происходящее в них преобладает.

Память, правда и свобода как ведущие мотивы творчества О. Берггольц были проанализированы *Н.Д. Стрельниковой* (Санкт-Петербург). Исследовательница с сожалением отметила, что памятник на могиле поэта был установлен на Волковом кладбище только в 2005 г., а дневник, конфискованный после смерти, увидел свет лишь в 2009-м. *Д.В. Ушкова* (Елец) говорила о теме военного суда в лирике Бориса Слуцкого. При отказе от «страшных прав» дознавать или расстреливать поэт выводил лирического героя за пределы общества: «В первую очередь во всех этих стихах право жизни и смерти представлено как экстремальная для человека ситуация. От того, как ведет себя человек, наделенный “страшными правами”, зависит не только жизнь подсудимого, но и личная жизнь творящего суд, и сама надежда общества на разумное устройство». *О.Е. Похаленков* (Смоленск) вернулся к вопросу о влиянии литературы «потерянного поколения» на повесть Виктора Некрасова «В окопах Сталинграда» на уровне сопоставления композиционной организации текстов. Повесть В. Некрасова

была соотнесена с произведениями Э.-М. Ремарка («На западном фронте без перемен»), Р. Олдингтона («Смерть героя»), Э. Хемингуэя («Прощай, оружие!»). Особенности изображения войны в повести В. Некрасова «В родном городе» были рассмотрены в докладе *В.С. Ковалевой* (Смоленск).

С.В. Бирючин (Москва), обратившись к записным книжкам В. Гроссмана, отметил их большой беллетристический потенциал. Записные книжки представляют особую ценность для понимания тех фрагментов романа «Жизнь и судьба», где речь идет о противоестественной и разрушительной силе войны. Ученый прокомментировал характер трансформации и специфику функционирования документальных фактов из записных книжек в художественную структуру: ужасы войны, переживание которых делало врагов равными перед общей угрозой, нацистский геноцид евреев. В докладе *В.И. Саломатиной* (Калуга) предметом анализа стала тема войны в творчестве А. Барковой. Война в изображении Барковой – это прежде всего жестокость, грязь, нищета, ставящие под сомнение слова о благородстве, героизме и чести. Анна Баркова нередко вступает в спор с поэтами XIX в., в частности с Ф.И. Тютчевым, прославлявшим «роковые минуты» истории.

Антивоенный пафос произведений В. Астафьева «Пастух и пастушка», «Прокляты и убиты» оказался в центре внимания калужских исследователей *Р.С. Лазутина* и *А.В. Марачевой*. В повести «Пастух и пастушка» батальный план уступает место изображению человеческой души и мотиву погубленной юности. В. Астафьев, по мнению докладчиков, показал, что зло будут совершать все, кто станет когда-либо участвовать в войнах. А.В. Марачева говорила также о художественных достоинствах прозы В. Астафьева, умело соединявшего мифологические и фольклорные образы (в изображении переправы через Днепр, например). Два полюса русского национального характера рассмотрела *Е.В. Асмолова* (Калуга) на материале повести Г. Газданова «На французской земле». *С.А. Мартьяновой* (Владимир) был предложен анализ правды о войне, заключенной в поэме А.И. Солженицына «Прусские ночи». С.А. Мартьянова рассмотрела образы еды, питья в поэме, проследила их связь с общей концепцией произведения, авторскими размышлениями о Второй мировой войне и судьбах России в ее соотношениях с Востоком и Западом, Азией и Европой. Была указана перекличка названия поэмы с философским романом В. Одоевского «Русские ночи» (1844), смысл которой заключается в родстве представлений о поэте и истории, когда поэт объявляется «первым судьей человечества».

Особый интерес в литературоведческой среде вызвали культурологические выступления. *В.В. Бурлаков* (Калуга) в докладе «Образ героини на экранах военного времени в СССР, Германии и США» отметил различия социально-психологических типажей. Если в советском кино произошла трансформация довоенных образов «социальной героини», то в Германии вводилась своя система звезд, соответствующих новым идеологическим требованиям. В кино США сложились типажи прагматичной, целеустремленной женщины, помогавшей солдатам, и озорной, раскрепощенной девушки.

Ли Ся и *Ван Синь* (Китай) представили рассказ об истории бытования песни «Катюша» в китайской культуре. Появление песни в Китае относят к 1950 г., когда был подписан договор о дружбе между СССР и КНР сроком на 30 лет. Песню полюбили за образ соратницы и боевой подруги и близкий китайской философии образ единения, позволяющего человеку видеть невидимое.

Подводя итог работе конференции, следует отметить сосуществование в ее рамках нескольких тенденций: это изучение демифологизации войны на основе художественных произведений, вернувшихся в читательский кругозор в перестроечное время; выявление воспитательного потенциала произведений о Второй мировой; исследования поэтики художественных текстов, художественных традиций и новаторства. Важно подчеркнуть, что тенденция к сложному, неоднозначному осмыслению итогов Второй мировой войны в ее деструктивных следствиях для человеческого бытия продолжает жить в отечественном литературоведении.

Проект был реализован с помощью гранта в соответствии с распоряжением Президента Российской Федерации № 79-рп от 01.04.2015 г. и на основании конкурса Общероссийской общественной организации «Российский союз молодежи». Полные версии докладов были выпущены отдельным сборником к началу конференции. В частности, в нем опубликованы статьи И.В. Монисовой, И.Б. Ничипорова, М.С. Руденко (Москва, МГУ).

С.А. Мартыанова

Сведения об авторе: *Мартыанова Светлана Алексеевна*, канд. филол. наук, доцент, зав. кафедрой русской и зарубежной филологии Владимирского государственного университета имени А.Г. и Н.Г. Столетовых.
E-mail: martyanova62@list.ru.

ВСЕКИТАЙСКАЯ ОЛИМПИАДА ШКОЛЬНИКОВ ПО РУССКОМУ ЯЗЫКУ В ПЕКИНЕ

В Пекине 18 января 2016 г. был проведен финал первой Всекитайской олимпиады школьников по русскому языку. Ее организаторами выступили Китайский комитет по изучению иностранных языков и профессиональному образованию Министерства образования КНР, Русско-китайский фонд развития культуры и образования при поддержке Посольства России в КНР и Россотрудничества. Иностраным вузом-соорганизатором олимпиады стал Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. Активное участие МГУ в проведении олимпиады школьников за рубежом отражает его важную роль в деле популяризации русского языка в международном образовательном пространстве.

Накануне финала олимпиады, 17 января, в Российском культурном центре прошел семинар «Преподавание русского языка в китайской школе: вопросы и перспективы». В нем приняли участие представители всех организаций, которые имели к этому непосредственное отношение (Русско-китайского фонда развития культуры и образования, Общества китайско-российской дружбы, Отделения русского языка при Совете по преподаванию иностранных языков Китайской ассоциации, Управления Китая по обучению за рубежом, средних школ различных провинций Китая, а также Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова). Все выступавшие – учителя и директора средних школ, преподаватели вузов, чиновники, бизнесмены – говорили о своей озабоченности, связанной с некоторым ослаблением интереса учеников к русскому языку. Каждый предложил свое видение решения проблемы. Однако все были едины в том, что важным шагом на пути к привлечению детей к обучению русскому языку станет первая Всекитайская олимпиада школьников.

В адрес участников олимпиады направили приветствия ректор Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова академик В.А. Садовничий и председатель Китайско-российского комитета дружбы, мира и развития Дай Бинго. Жюри конкурса, в состав которого вошли опытные педагоги ведущих вузов Китая и России, возглавила широко известная среди русистов обеих стран профессор Ли Иннань, директор Центра русского языка Пекинского университета иностранных языков.

Главные цели олимпиады – развитие у китайских учащихся интереса к русскому языку, русской литературе и русской культуре, а также повышение уровня преподавания русского языка в средних школах. Несмотря на долгую историю добрых взаимоотношений с Россией, Китай испытывает сейчас острый дефицит специалистов, владеющих русским языком. Как и ожидалось, олимпиада школьников вызвала мощный всплеск интереса к русскому языку, так как победителю

предоставлялась возможность получить образование в одном из лучших вузов мира – МГУ имени М.В. Ломоносова.

Конкурс состоял из двух этапов. На отборочном этапе несколько тысяч учеников старших классов из 57 школ провинций Китая писали сочинение на русском языке и представляли видеоролик с чтением русских стихов и песнями. В финал вышли только 30 человек. Каждый из финалистов должен был выступить со сцены перед строгим жюри и зрительным залом с речью на заданную разговорную тему: «О чем я мечтаю», «Какой должна быть счастливая семья», «В каких городах России я хотел бы побывать» и т. д. Затем члены жюри задавали конкурсантам интересные, порой неожиданные вопросы, на которые нужно было дать развернутый аргументированный ответ, проявив эрудицию: «Какие блюда русской кухни ты знаешь?», «Какой вид спорта тебе нравится?», «Какая твоя любимая книга?» и т. д. Среди любимых книг лидировали «Как закалялась сталь» Н. Островского и «Мать» М. Горького. После этого претендент на награду должен был выступить с номером художественной самодеятельности на русском языке. Большинство участников олимпиады исполняло песни российской эстрады, некоторые читали стихи, а кто-то разыгрывал сценки.

По итогам конкурса в упорной борьбе с достойными противниками абсолютным победителем первой Всекитайской олимпиады школьников стал ученик средней школы №14 Чжан Хайюй из г. Харбина (провинция Хэйлунцзян), продемонстрировавший высочайший уровень владения русским языком. Школьник получит грант в размере примерно 46 тыс. долларов (300 тыс. юаней), что позволит учиться на одном из выбранных им факультетов МГУ. Финалисты, занявшие другие призовые места, а также обладатели десяти утешительных призов за прекрасное выступление в творческом конкурсе тоже получили гранты на обучение в российских высших учебных заведениях. Каждый из них может рассчитывать на оплату программы обучения стоимостью до 3 тыс. долларов (около 20 тыс. юаней).

Знания и навыки, проявленные учащимися в ходе конкурсных испытаний, подтвердили высокий уровень преподавания русского языка во многих средних школах Китая. Руководитель представительства Россотрудничества в КНР Виктор Коннов от имени Посольства России в КНР вручил памятные дипломы лучшим директорам школ-участниц олимпиады, среди которых школа при Шанхайском университете иностранных языков и Цзинаньская школа иностранных языков.

Ф.И. Панков, член жюри олимпиады

Сведения об авторе: Панков Федор Иванович, докт. филол. наук, доцент кафедры дидактической лингвистики и теории преподавания русского языка как иностранного филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.
E-mail: pankovf@mail.ru.