

ВЕСТНИК
МОСКОВСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА

MOSCOW
STATE UNIVERSITY
BULLETIN

MOSCOW STATE UNIVERSITY BULLETIN

JOURNAL

founded in November 1946
by Moscow University Press

Series 9

PHILOLOGY

NUMBER FIVE

SEPTEMBER – OCTOBER

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

№ 5

СЕНТЯБРЬ – ОКТЯБРЬ

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, профессор, зав. кафедрой русского языка, декан филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова – *главный редактор*

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

В.М.Толмачев, докт. филол. наук, профессор, зав. кафедрой истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова – *зам. главного редактора по литературоведению*

Е.В.Клобуков, докт. филол. наук, профессор кафедры русского языка филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова – *отв. секретарь по лингвистике*

Г.В.Зыкова, докт. филол. наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова – *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:

О.В.Александрова, докт. филол. наук, профессор, зав. кафедрой английского языкознания, зам. декана филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова по науке

А.Е.Беликов, канд. филол. наук, ст. преподаватель кафедры классической филологии, председатель Совета молодых ученых филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова

Т.Д.Венедиктова, докт. филол. наук, профессор, зав. кафедрой общей теории словесности (теории дискурса и коммуникации) филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова

М.В.Всёволодова, докт. филол. наук, профессор кафедры дидактической лингвистики и теории преподавания русского языка как иностранного филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова

Д.П.Ивинский, докт. филол. наук, профессор кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова

А.И.Изотов, докт. филол. наук, профессор кафедры славянской филологии филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова

С.В.Князев, докт. филол. наук, профессор кафедры русского языка филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова

И.М.Кобозева, докт. филол. наук, профессор кафедры теоретической и прикладной лингвистики филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова

С.И.Кормилов, докт. филол. наук, профессор кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова

Н.Т.Пахсарьян, докт. филол. наук, профессор кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова

С.Г.Татевосов, докт. филол. наук, профессор, зав. кафедрой теоретической и прикладной лингвистики филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова

О.Е.Фролова, докт. филол. наук, ст. научный сотрудник лаборатории фонетики и речевой коммуникации филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

<i>Бархударова Е.Л.</i> Анализ противопоставления русских согласных по глухости / звонкости в лингводидактическом контексте.	9
<i>Байда В.В.</i> Ирландские идиоматические конструкции с глаголом <i>bain</i> [ban'] 'извлекать, удалять'	25
<i>Курбанова К.И.</i> Лексические особенности вальдостанского варианта французского языка.	44

К 400-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ ШЕКСПИРА

<i>Иванов Д.А.</i> Жанр трагедии в творчестве Шекспира (к постановке проблемы).	53
<i>Шустилова Т.А.</i> Дихотомия космоса и хаоса в трагедии «Макбет» У. Шекспира.	79

МАТЕРИАЛЫ И СООБЩЕНИЯ

<i>Скоринкин Д.А.</i> Электронное представление текста с помощью стандарта разметки TEI.	90
<i>Кулакова П.Д.</i> Современная греческая гимнография: основные представители и особенности	109
<i>Барбун В.В.</i> Аксиологические признаки концепта «автомобиль» в американской и русской лингвокультурах	118
<i>Кузнецова Н.В.</i> Современные тенденции развития политкорректности во французском политическом дискурсе: градуированный характер политкорректности / неpolitкорректности, разные степени их проявления	129
<i>Патаракина Е.О.</i> Наречно-предложная бифункциональность в русском языке (в сопоставлении с другими славянскими языками)	135
<i>Карпов Д.Л.</i> Рецепция биографии и творчества А.С.Пушкина в лирике Л.С.Щеглова	145
<i>Крылова Д.П.</i> Сюрреалистический образ: к вопросу о поэтике В.Маяковского и Лотреамона	154
<i>Глагощук А.В.</i> «Явление и явленное»: Октавио Пас в диалоге с Шарлем Бодлером	164
<i>Скальная Ю.А.</i> Новаторство межвоенных пьес Б. Шоу: фотография как идейный источник сценического эксперимента	174

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

<i>Федотов О.И.</i> Фролов Г.А. Зарубежная литература XX века: Курс лекций. Казань, 2015. 283 с.	185
--	-----

Дровалёва Н.А. Колобаева Л.А. От А. Блока до И. Бродского: О русской литературе XX века. М.: ООО «Русский импульс», 2015. 288 с. 190

Шадурский В.А. Литературное общество «Арзамас»: история и современность: Сборник научных статей / Отв. редактор С.Н. Пяткин. Арзамас; Нижний Новгород: ООО «Растр», 2015. 552 с., 16 л. ил. 196

НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

Красильникова Л.В., Петрухина Е.В., Голубков М.М. V Конгресс РОПРЯЛ. «Динамика языковых и культурных процессов в современной России» . . . 204

Панюта С.И. Десятая Международная научная конференция «XVIII век как зеркало других эпох. XVIII век в зеркале других эпох» 219

Коровин В.Л. Державин в истории русской литературы (научная конференция на филологическом факультете МГУ имени М.В.Ломоносова) 225

Белюсова В.В., Изотов А.И. Чешский язык как язык европейский и как язык мировой: VIII Международный симпозиум о чешском языке за рубежом. 232

CONTENTS

ARTICLES

- Barhudarova E.L.* Analysis of Typological Character of Voicelessness and Sonority Contrast in Russian in Linguodidactic Context. 9
- Bayda V.V.* Irish Idiomatic Constructions with the Verb **bain** [ban'] 'extract, delete'. 25
- Kurbanova K.I.* Lexical Characteristics of Aostan French. 44

TOWARDS THE 400TH ANNIVERSARY OF SHAKESPEARE'S DEATH

- Ivanov D.A.* To the Problem of Tragical Genre in Shakespeare's Works.. . . . 53
- Shustilova T.A.* Dichotomy of Cosmos and Chaos in "The tragedy of Macbeth" by W. Shake-speare. 79

COMMUNICATIONS AND MATERIALS

- Skorinkin D.A.* Electronic Archives in Textology and Literary Criticism (TEI Encoding Standard).. . . . 90
- Kulakova P.D.* Modern Greek Hymnography: Its Main Representatives and Features. 109
- Barbun V.V.* Axiological Attributes of the Concept "car" in American and Russian Linguo-culture. 118
- Kuznetzova N.V.* Modern Tendencies of the Evolution of Political Correctness in the French Political Discourse: the Gradable Nature of Political Correctness / Political Incorrectness, Different Degrees of Their Manifestation. 129
- Patarakina E.O.* Bifunctionality of adverbs and prepositions in Russian (in comparison with other Slavic languages). 135
- Karpov D.L.* The Adoption of A.S. Pushkin's Creation and Biography in L.S. Shcheglov's Lyr-ics. 145
- Krylova D.P.* Surrealistic Image: On the Issue of V. Mayakovsky's and Lautréamont's Poet-ics. 154
- Gladoshchuk A.V.* "Presence and present": Octavio Paz in dialogue with Charles Baudelaire. 164
- Skalnaya Yu.* Innovation in G. B. Shaw's Interwar plays: Photography as a Conceptual Source for Dramatic Experiment 174

CRITIQUE AND BIBLIOGRAPHY

- Fedotov O.I. Frolov G.A.* Foreign Literature of the XXth Century: Course of Lectures. Kazan, 2015. 283 p.. . . . 185
- Drovalyova N.V. Kolobaeva L.A.* From A.Blok to I.Brodsky: On Russian Literature of the XXth Century. M.: OOO "Russkiy Impuls", 2015. 288 p. 190

Shadurskiy V.A. The Literary Society «Arzamas»: History and Modernity: Collection of Sci-entific Articles / Ed. By S.N. Pyatkin. Arzamas; Nizhniy Novgorod: OOO "Rastr", 2015. 552 p., 16 sheets ill.	196
---	-----

SCHOLARLY LIFE

Krasilnikova L.V., Petrukhina E.V., Golubkov M.M. V Congress of the ROPRYAL.	204
Panyuta S.I. Tenth International Scientific Conference "XVIII Century as the Mirror of the Other Eras. XVIII Century in the Mirror of the Other Eras". . . .	219
Korovin V.L. Derzhavin in the History of Russian Literature (Scientific Conference at the Faculty of Philology, Moscow State Lomonosov)	225
Belousova V.V., Izotov A.I. Czech as the European and World: VIII International Symposium on Czech Language Abroad.	232

СТАТЬИ

Е.Л.Бархударова

АНАЛИЗ ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЯ РУССКИХ СОГЛАСНЫХ ПО ГЛУХОСТИ / ЗВОНКОСТИ В ЛИНГВОДИДАКТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ

Вопрос о типологическом характере противопоставления русских согласных по глухости / звонкости нуждается в детальном освещении, важном не только для теоретической, но и для практической фонетики. Можно выделить три основных показателя типологического характера противопоставления русских согласных по глухости / звонкости. Первый показатель обусловлен большим количеством противопоставлений глухих и звонких согласных в русской фонетической системе: данное противопоставление охватывает самые разные локальные ряды и модальные серии согласных. Второй показатель сопряжен с определяющей ролью вибрации голосовых связок в противопоставлении русских глухих и звонких согласных. Важно, что в отличие от многих иноязычных систем в русском языке звонкие согласные являются полнозвонкими. Третий показатель связан с особенностями функционирования русских глухих и звонких согласных. Каждый из названных показателей обуславливает конкретные трудности в области обучения иностранцев произношению русских глухих и звонких согласных и определенную систему отклонений в иностранном акценте.

Ключевые слова: фонетическая система, произношение, иностранный акцент, типологический, корреляция, глухость / звонкость, функционирование.

The problem of typological character of voicelessness and sonority contrast in Russian is subject to be discussed not only in theory, but as well in practice of teaching pronunciation. We can call three indicators of typological character of the contrast of Russian voiceless and voiced consonants. The first indicator is related to big quantity of voiceless and voiced consonants pairs: the contrast in question covers different local rows and modal series. The second indicator deals with the essential role of vocal cords vibration in Russian voiceless and voiced consonants contrast. It is important that unlike consonants in many other systems Russian voiced consonants prove to be voiced from the beginning till the end. The third indicator is linked to the positional rules of Russian language, which concern voiceless and voiced consonants. Each of the mentioned indicators is associated with the specific difficulties of teaching Russian pronunciation to the foreigners and the system of erroneous variations in their pronunciation.

Key words: phonetic system, pronunciation, foreign accent, typological, correlation, functioning.

Как известно, в качестве ярких типологических особенностей русской фонетической системы принято выделять противопоставление согласных по твердости / мягкости и глухости / звонкости. Однако если противопоставление по твердости / мягкости, безусловно, характеризует ограниченное количество языков, преимущественно славянских, то типологический характер противопоставления русских согласных по глухости / звонкости не самоочевиден. На первый взгляд, пары взрывных <р> – <б>, <т> – <д>, <к> – <г> есть в большинстве языковых систем. Щелевые противопоставлены по глухости / звонкости реже, но и пары типа <ф> – <в> и <с> – <з> есть во многих языковых системах.

Возникает вопрос: чем же особенным отличается противопоставление согласных по глухости / звонкости в звуковом строе русского языка? Как лингвистический анализ русской фонетической системы на иноязычном фоне, так и практика обучения иностранцев произношению глухих и звонких согласных указывают на то, что можно выделить три основных показателя, определяющих типологический характер противопоставления согласных по глухости / звонкости в русской фонетической системе. Первый из них условно можно назвать количественным, два других – качественными. Каждый из этих трех показателей определяет конкретные проблемы в области обучения иностранцев произношению глухих и звонких согласных.

Первый (количественный) показатель обусловлен большим числом противопоставлений глухих и звонких согласных в русской фонетической системе. Все исследователи безоговорочно выделяют 10 пар различных по месту и способу образования согласных фонем, противопоставленных по глухости / звонкости: <п> – <б>, <п'> – <б'>, <ф> – <в>, <ф'> – <в'>, <т> – <д>, <т'> – <д'>, <с> – <з>, <с'> – <з'>, <ш> – <ж>, <к> – <г>. Во многих работах статус фонем признается за мягкими заднеязычными (см., например, [Панов, 1967], [Flier, 1982], [Касаткина, 1988], [Горшкова, Хабургаев, 1997], [Касаткин, 2006]). В этом случае к десяти названным парам следует добавить еще одну пару, которая состоит из мягких заднеязычных <к'> – <г'>. В части лингвистических работ признается статус фонем у мягких щелевых шипящих, т. е. фонологический характер противопоставления <ш':> – <ж':> (о различных точках зрения на статус мягких щелевых шипящих подробнее см. [Касаткин, 2006: 162–166]). Наконец, если вслед за Л.Л. Касаткиным (там же, с. 166) включать в фонемный состав русских согласных звонкую щелевую заднеязычную <γ>, то необходимо будет добавить и тринадцатую

пару согласных фонем, противопоставленных по глухости / звонкости, – <х> и <γ>.

Итак, в зависимости от точки зрения исследователя в русском языке можно выделить от 10 до 13 пар фонем, противопоставленных по глухости / звонкости. Это говорит о большом охвате русской фонетической системы рассматриваемым противопоставлением. Следует особо обратить внимание на то, что в русском языке наряду со смычными согласными по глухости / звонкости противопоставлены щелевые согласные, что имеет место далеко не во всех языках. Остальные согласные русской фонетической системы по признаку глухости / звонкости не противопоставлены, однако их реализация в речи ясно показывает, что они также «не безразличны» к этому признаку. Русские глухие аффрикаты имеют звонкие реализации: *колоде*[ц] – *колоде*[дз] *бы, ночь* – *но*[дж'] *бы*. Русские сонорные могут позиционно оглушаться в абсолютном конце слова после менее звучных согласных: например, в словах типа *верь*, *смысл*, *мысль*, *смотр*, *песнь*.

Во многих иноязычных системах количество пар согласных, противопоставленных по глухости / звонкости, меньше. В этом случае фонологический объем на соответствующем участке фонетической системы в изучаемом языке оказывается больше, чем в родном, и действует тенденция, которую А. А. Реформатский назвал «подгонкой разного чужого под одно свое, когда меньший фонемный репертуар своего языка накладывается на больший фонемный материал чужого языка» [Реформатский, 1959: 117]. Эта тенденция обуславливает приводящие к нарушению или изменению смысла фонологические ошибки, когда слова *пар* и *бар*, *собр* и *забор*, *шар* и *жар* и другие подобные произносятся одинаково.

Анализ щелевых согласных в иноязычных системах показывает, что достаточно часто у глухих щелевых отсутствуют звонкие корреляты. Правда, далеко не всегда отсутствие в родном языке учащих той или иной коррелятивной пары приводит к смешению в акценте именно глухих и звонких согласных: в подобных случаях возможны также смешения по месту и способу образования или какие-либо иные отклонения. Отсутствие звонкого губно-зубного в испанском, японском и китайском языках чаще всего приводит в испанском и японском акцентах к смешению [в] и [б], а в китайском – к замене [в] китайским губным глайдом [w]. Отсутствие звонких свистящих в китайском и корейском языках обуславливает произношение на их месте аффрикат: [dz]*абор* (*забор*), *ве*[dz]у (*везу*).

Однако наряду с такими ошибками возможны и ошибочные замены звонких на глухие: так, отсутствие звонкой свистящей в испанском языке обуславливает в акценте его носителей ошибочную замену звонких на глухие, когда вместо *забор* произносится *собор*, вместо *зам* – *сам*, вместо *зала* – *сала*, вместо *зуд* – *суд*, вместо *забирать* – *собирать* и т. д. Испаноговорящими часто делаются ошибки типа *[s]адавать (*задавать*), *[s]олото (*золото*), *[s]еленый (*зеленый*).

Противопоставление взрывных согласных в системах, где есть корреляция согласных по глухости / звонкости как таковая, обычно характеризуется последовательностью. В то же время есть языки, где в корреляции глухих и звонких согласных отсутствует пара губных взрывных. Так, в арабском языке отсутствует глухая губно-губная фонема. Иными словами, в фонетической системе арабского языка противопоставлены <t>–<d>, <k>–<g>, но не противопоставлены <p>–. Соответственно, арабы одинаково произносят слова в минимальных парах *порт* – *борт*, *пал* – *бал*, *пить* – *бить*, *пел* – *бел*, *пыль* – *быль* и других подобных, причем предпочтение, естественно, отдается второму слову каждой из пар. В арабском акценте достаточно часто появляются такие ошибки, как *[b]одарок (*подарок*), *[b]ариж (*Париж*), *[b]устой (*пустой*).

Второй показатель типологического характера противопоставления по глухости / звонкости в русском языке определяется тем, что русские звонкие согласные являются полнзвонкими. В русском языке вибрация голосовых связок сопровождает произношение звонкого согласного звука на всем его протяжении – в экспиратории, выдержке и рекурсии. В иноязычных системах, как известно, вибрация голосовых связок может сопровождать звук не во всех фазах его произношения. В подобных случаях согласные принято называть полувзвонкими. Чаще других согласных полувзвонкими бывают взрывные согласные: в некоторых языковых системах у взрывных согласных фиксируется, например, глухая смычка и звонкий взрыв или наоборот.

Полувзвонкие согласные характерны для целого ряда языков: в частности, немецкого, финского, индонезийского. Естественно, они встречаются на месте русских звонких согласных в акценте носителей названных языков. В определенных позициях, а именно в позициях между гласными, согласные могут также быть полувзвонкими в китайском и корейском акцентах. Обычно носители русского языка воспринимают полувзвонкие согласные как глухие. Поэтому при замене звонких согласных на полувзвонкие возникают ошибки фонологического характера.

В интерферированной речи иностранцев слова в минимальных парах *пар – бар, пил – бил, том – дом, тень – день, точка – дочка, кот – год, кит – гид, картина – гардина* и других подобных могут звучать одинаково.

Важно, что в русском языке наличие / отсутствие вибрации голосовых связок является определяющим параметром в противопоставлении глухих и звонких согласных. Далеко не во всех иноязычных системах в противопоставлениях типа [p] – [b], [t] – [d], [k] – [g] вибрация голосовых связок играет основную роль. Как показали работы Р.Ф. Касаткиной, С.В. Кодзасова, О.Ф. Кривновой, С.В. Князева и некоторых других исследователей, с наличием / отсутствием вибрации голосовых связок в фонетической системе современного русского литературного языка в других системах (даже в системах русских диалектов) могут коррелировать другие параметры. К их числу относятся наличие / отсутствие придыхания, степень мускульной напряженности при образовании звуков, длительность противопоставленных звуков и ряд других (см. [Касаткина, 1988], [Кодзасов, Кривнова, 2001], [Князев, 1991], [Князев, 2006]).

В связи с этим принято говорить, что часто типичному для русского литературного языка противопоставлению согласных по глухости / звонкости в других фонетических системах соответствует противопоставление по напряженности / ненапряженности. В том, что в иноязычных системах нередко имеет место противопоставление по иному дифференциальному признаку, нежели глухость / звонкость, сомнений нет: иначе чем объяснить смешение глухих и звонких согласных в акценте носителей соответствующих языков? Однако, скорее всего, под противопоставлением по напряженности / ненапряженности на самом деле скрывается масса разных противопоставлений, по-разному устроенных в разных языках. Так, если в китайском языке в противопоставлении [p] – [b], [t] – [d], [k] – [g] всегда важно только наличие / отсутствие придыхания, то в английском языке в разных позициях ведущую роль играют разные параметры. В абсолютном начале английского слова перед гласными важным является наличие / отсутствие придыхания, тогда как в абсолютном конце слова основным параметром оказывается длительность предшествующего гласного (подробнее об этом см. [Князев, 1991]).

Следует оговориться, что во многих языках согласные, как и в русском, противопоставлены по глухости / звонкости и определяющим в противопоставлении согласных является наличие / отсутствие вибра-

ции голосовых связок. Сказанное относится не только к славянским языкам, но и к целому ряду других языков, которые принадлежат к разным языковым семьям и группам. В числе таких языков можно назвать французский, испанский, венгерский, арабский, японский и многие другие. У носителей названных языков могут возникать только проблемы, связанные с произношением отдельных звонких или глухих согласных, что уже было показано на конкретных примерах. В целом же в ходе освоения ими произношения звонких согласных наблюдается положительный перенос фонетических особенностей родного языка на изучаемый.

В тех случаях, когда в фонетической системе родного языка учащихся отсутствует корреляция глухих и звонких согласных, ситуация может быть разной. Во-первых, вибрация голосовых связок может не играть определяющей роли в противопоставлении согласных [p] – [b], [t] – [d], [k] – [g], но в то же время от начала до конца или по крайней мере на достаточно большом отрезке «сопровождать» произношение звуков [b], [d], [g]. В этом случае принципиальную роль в языке учащихся может играть другой параметр (например, наличие / отсутствие придыхания), но носители русского языка все равно будут воспринимать названные звуки как звонкие. Во-вторых, вибрация голосовых связок при произношении звуков типа [b], [d], [g] может отсутствовать или ее продолжительность может быть недостаточной, чтобы носитель русского языка воспринимал на слух соответствующий звук как звонкий. Тогда на месте звонких согласных в иностранном акценте фиксируются глухие или полувзвонкие согласные, причем последние обычно также воспринимаются носителями русского языка как глухие.

Иллюстрацией к первому случаю может служить интерферирующая русская речь англоговорящих, которые произносят звонкие согласные с голосом, но сами обычно как на месте русских звонких, так и на месте русских глухих слышат только звонкие согласные. Достаточно часто, когда англоговорящие жалуются носителям русского языка, что не различают слова типа *почка* – *бочка*, *точка* – *дочка* или *кот* – *год*, возникают своего рода комические ситуации. «Неискушенные» носители русского языка спешат уверить собеседника: «Нет-нет, что вы, все хорошо! Вы произносите правильно». «О да, – отвечает иностранец, – когда я сам говорю, то все хорошо, но, когда вы говорите, я не слышу разницы».

Проблема в том, что в английском языке в ряде позиций, в частности в позиции перед гласными, основное отличие согласного типа [t] от согласного типа [d] состоит в наличии придыхания. Соответственно, в ан-

гоязычной аудитории в ходе работы над глухими и звонкими согласными главной задачей является постановка фонологического слуха. Ей сопутствует задача «снятия» придыхания у глухих согласных. Иногда бывает необходимо устранить и какие-либо другие фонетические отклонения: например, научить учащихся произносить вместо альвеолярных [t] и [d] зубные взрывные согласные.

В китайской или корейской аудиториях работа над произношением глухих и звонких согласных строится совершенно иначе. В китайском и корейском языках вибрация голосовых связок при произношении согласных [b], [d], [g] либо совсем, либо почти отсутствует: незначительная вибрация голосовых связок может наблюдаться лишь тогда, когда обозначенные звуки находятся в позиции между гласными. Соответственно, в работе с китайцами и корейцами постановка фонологического слуха на участке противопоставления глухих и звонких согласных – лишь начало. После этого требуется весьма длительное время, чтобы научить студентов правильной артикуляции звонких согласных.

Сходные проблемы возникают в немецкой, финской, индонезийской и ряде других аудиторий. Часто приходится наблюдать ситуацию, когда фонологический слух поставлен, то есть учащиеся прекрасно ощущают разницу между русскими глухими и звонкими согласными, но это не обеспечивает правильного произношения звонких согласных. Более того, учащиеся могут даже сами слышать, что произносят глухие согласные на месте звонких, но не могут исправить свои ошибки. Вызвать вибрацию голосовых связок в подобных случаях непросто, так как она является неощутимым, неуправляемым моментом артикуляции.

В работе с названными контингентами учащихся помогают звуки-помощники, благоприятные фонетические позиции, некоторые артикуляционные приемы. Наиболее часто в качестве звуков-помощников выступают сонорные согласные. Благоприятной для постановки звонких согласных позицией является позиция между гласными, где, как известно, происходит коартикуляционное озвончение согласных, причем оптимальной является позиция между безударными гласными. Можно порекомендовать и некоторые артикуляционные приемы: попеть «на губах», мысленно произнести гласный перед произношением звонкого согласного и ряд других.

Методика постановки звонких согласных зависит от конкретного контингента учащихся. Для немцев, например, звуками-помощниками являются сонорные согласные, а наиболее благоприятной позицией для

постановки звонких – позиция после сонорных согласных [м] и [н] (*легенда, команда, тумба, плomba*).

Для китайцев предпочтительной является позиция между гласными (*вода, нога*). В этой позиции китайские непридыхательные согласные , <d>, <g> обычно реализуются в своих полувзвонких модификациях, тогда как в абсолютном начале слова перед гласными в китайском языке возможны только глухие. Сочетания же согласных, в том числе сочетания «сонорный + шумный» в словах типа *легенда, команда, тумба, плomba*, сами по себе составляют трудность для китайцев: обычно в консонантных сочетаниях у китайцев наблюдаются необоснованные гласные вставки. Кроме того, в связи с тем, что закономерности строения китайской силлабемы последовательно переносятся китайцами на любой изучаемый язык, переднеязычные носовые сонорные после определенных гласных могут менять свое качество, что также создает дополнительные проблемы, абсолютно ненужные при работе над постановкой звонких согласных (подробнее о влиянии строения китайской силлабемы на интерферируемую русскую речь китайцев см. [Бархударова, 2014], [Дэн, 2010]).

Правда, стоит отметить, что несмотря на все трудности, возникающие при освоении китайцами консонантных сочетаний, вызвать звонкую артикуляцию [б] и [д] иногда помогают предшествующие звонкие щелевые при условии, что они уже поставлены китайцам. Практика показывает, что, хотя аналоги русских [в] и [з] отсутствуют в фонетической системе китайского языка, их длительное напряженное произношение в позиции перед звонкими смычными, например в словах *вбить, здание, здесь*, способствует правильному произношению звуков [б] и [д].

В ходе работы над постановкой звонких согласных в иноязычной аудитории необходимо учитывать, что если русские чаще всего воспринимают полувзвонкие как глухие (все, что не полностью звонкое, – глухое), то носители многих языков, напротив, воспринимают полувзвонкие как звонкие (все, что не полностью глухое, – звонкое). Между тем в русском языке глухие в определенных позициях могут реализовываться полувзвонкими модификациями. Иностранцы в этом случае считают их звонкими. Например, в слове *плата* звук [т] воспринимается носителями немецкого языка скорее как звонкий, чем как глухой.

В связи со сказанным в практике обучения произношению важно ограничивать позиции, где в русском языке на месте глухих встречаются полувзвонкие согласные, и позиции, где полувзвонкие согласные в рус-

ском языке, как правило, не появляются. Очевидно, что постановку иностранцам фонологического слуха необходимо начинать с позиций, в которых нет озвончения глухих. В этом случае контраст по глухости / звонкости оказывается максимальным и иностранцу проще услышать в изучаемом языке разницу между глухим и звонким согласным. Артикуляционную постановку звонких согласных, напротив, удобнее осуществлять тогда, когда звуковое окружение способствует процессу озвончения согласных. Обобщенный анализ факторов, определяющих озвончение русских глухих согласных, как и разграничение позиций, в которых есть и отсутствует их озвончение, можно найти в книге Л.Г.Зубковой «Фонетическая реализация консонантных противоположений в русском языке» (М., 1974).

Полузвонкость русских глухих зависит от вокалического окружения, структуры слога и положения по отношению к ударению [Зубкова, 1974]. Лучшей позицией для постановки фонологического слуха оказывается позиция перед ударным гласным, где озвончение глухого минимально и поэтому максимален контраст по глухости / звонкости: *пар – бар, почка – бочка, том – дом, кость – гость*. Анализ любого курса практического русского языка показывает, что постановка фонологического слуха на участке глухих и звонких согласных начинается именно в этой позиции.

Напротив, позиция между гласными способствует озвончению глухих, причем безударные гласные влияют на этот процесс активнее, чем ударные. Сказанное в меньшей степени касается гласного в препозиции, в большей – гласного в постпозиции. Озвончение согласного обусловлено вибрацией голосовых связок в его экскурсии или рекурсии под влиянием соседнего гласного. Вибрация голосовых связок в экскурсии обычно фиксируется после предшествующего гласного независимо от того, падает ли на него ударение. В рекурсии же вибрация сильнее перед последующим безударным гласным, слабее – перед последующим ударным. Иными словами, в сочетании *áта вибрация* немного сильнее, чем в сочетании *атá* [Зубкова, 1974].

В то же время, как показывает практика преподавания русского языка в иноязычной аудитории, наиболее благоприятной для артикуляционной постановки звонких согласных является все-таки позиция между двумя безударными гласными, когда напряжение ротовой полости максимально ослаблено. Скорее всего, это позиция максимального коартикуляционного влияния гласных на согласные. Таким образом, поставить

артикуляцию [б], [д], [г] проще всего в словах типа *способа, метода, филолога*. Именно так ставятся звонкие согласные, например, корейцам и китайцам. Для носителей европейских языков, в которых отсутствует противопоставление согласных по глухости / звонкости, эта позиция также может быть полезна, хотя предпочтительной, как уже говорилось, является позиция после сонорных перед гласными.

Завершая проблематику постановки звонких согласных носителям языков, в которых нет корреляции по глухости / звонкости, необходимо отметить, что разные звонкие звуки могут быть в разной степени сложны для иностранных учащихся. Так, например, процесс постановки произношения показывает, что наиболее трудным звонким звуком для китайцев является заднеязычный [г]. Его замена на глухой сохраняется в акценте даже тех учащихся, которые правильно произносят все остальные звонкие. Причины того, почему особенно трудным является именно этот звук, до конца не понятны, хотя можно предположить, что дело в неуправляемом характере движения задней части языка. Смычку между задней частью языка и задним небом принято считать неощутимой, тогда как смычки в губной и переднеязычной областях легко можно ощутить, а движением губ и движением передней части языка можно управлять.

Третий показатель типологического характера противопоставления русских согласных по глухости / звонкости обусловлен позиционными закономерностями русской фонетической системы, или особенностями функционирования русских глухих и звонких фонем. Термин «функционирование» неоднозначно трактуется в лингвистической литературе. В настоящем исследовании под функционированием фонем понимаются закономерности употребления и реализации фонем в определенных позициях [Бархударова, 2011: 43] (о функционировании фонем в русском языке подробнее см. [Горшкова, 1985: 56]). Функционирование русских глухих и звонких согласных отличается ярким своеобразием.

Глухие и звонкие согласные противопоставлены в трех сильных позициях:

1) перед гласными: *порт – борт, пел – бел, софу – сову, финт – винт, том – дом, собор – забор, картина – гардина, кость – гость, кит – гид;*

2) перед всеми сонорными согласными: *смей – змей, плох – блох, тля – для, слово – злого, пьёт – бьёт;*

3) перед сочетаниями «[в] – [в'] + гласный», «[в] – [в'] + сонорный согласный» или «[в] – [в'] + [в] – [в']»: *творец – дворец, Тверь – дверь, от Владимира – под Владимиром, с введением – без введения.*

Глухие и звонкие согласные не противопоставлены в трех слабых позициях. В слабых позициях возможны только глухие или только звонкие согласные и происходит позиционная мена глухих согласных на звонкие или звонких на глухие. Слабыми позициями по глухости / звонкости, в которых нейтрализуются русские глухие и звонкие согласные, являются:

1) позиции абсолютного конца слова, в которых происходит мена звонких согласных на глухие: *годы* [гóды] – *год* [гот], *образы* [óбрьзы] – *образ* [óбрьс], *снега* [с'н'эгъ] – *снег* [с'н'эк]. В результате слова *столи* и *столб*, *кот* и *код*, *лук* и *луг*, *порок* и *порог* и многие другие звучат в русском языке одинаково, то есть являются омофонами;

2) позиции перед глухими согласными, в которых происходит мена звонких согласных на глухие: *лодочка* [лóдч'къ] – *лодка* [лóткъ], *сказочка* [ска́зч'къ] – *сказка* [ска́скъ];

3) позиции перед звонкими шумными согласными, в которых происходит мена глухих согласных на звонкие: *собирать* [сб'и́ра́т'] – *сбор* [збор], *косить* [кас'ít'] – *косьба* [каз'ба́] (исключение составляет только позиция перед [в] – [в'] в указанных выше сочетаниях).

В ходе работы в иноязычной аудитории важно показать, что мена глухих и звонких согласных может происходить в пределах фонетического слова, состоящего из предлога и знаменательного слова, а также на стыках знаменательных слов в синтагме: *в статье* [фстат'jé], *от Бориса* [адбар'úсь], *ребенок боится* [р'иб'óньг ба́йц'ъ] (подробнее о сильных и слабых позициях по глухости / звонкости см., например, [Аванесов, 1956], [Панов, 1977], [Касаткин, 2006]).

Нарушения в произношении глухих и звонких согласных в иностранном акценте чаще, чем это принято считать, связаны с иным, чем в русском языке, функционированием глухих и звонких согласных в родном языке учащихся. При несовпадении закономерностей функционирования родного и изучаемого языков в акценте можно наблюдать, во-первых, отсутствие или искаженное усвоение позиционных закономерностей звукового строя изучаемого языка, а во-вторых, перенос позиционных закономерностей звукового строя родного языка на изучаемый [Бархударова, 2012: 61].

Наиболее трудно усвояемой закономерностью функционирования русских глухих и звонких согласных является мена звонких согласных на глухие в абсолютном конце слова. В большинстве иностранных акцентов эта мена отсутствует. Носители типологически разных языков ошибочно произносят **горо*[d] (*город*), **ло*[b] (*лоб*), **сугро*[b] (*сугроб*),

**доло*[g] (*долог*), **мо*[g] (*мог*). Подобные отклонения последовательно встречаются в речи французов, венгров, хорватов, арабов, англоговорящих и многих других иностранцев. Русские омофоны *стопп* и *столб*, *рот* и *род*, *кот* и *код*, *кос* и *коз*, *порок* и *порог* и другие подобные в их произношении различаются. Более того, во время чтения соответствующих пар омофонов очевидным бывает стремление учащихся произнести слова по-разному с опорой на буквенный состав.

В позиции абсолютного конца слова в зависимости от контингента учащихся возможны и иные отклонения в произношении согласных. Например, в испанском акценте на месте русских смычных согласных фиксируется ошибочное произношение звонких или полувзвонких согласных с ослабленной смычкой, а иногда – и щелевых: **солда*[ð] (*солдат*), **са*[ð] (*сад*). В корейском акценте в этой же позиции наблюдается произношение импловзивных согласных, у которых при наличии смычки отсутствует взрыв. В китайском акценте в абсолютном конце слова появляются гласные вставки, и словоформы *солдата* – *солдат*, *сада* – *сад* могут не различаться.

Стоит добавить, что в некоторых системах все-таки наблюдается мена звонких согласных на глухие в абсолютном конце слова. К числу таких фонетических систем относится польская. В работе с поляками указанной закономерности можно не уделять много внимания, так как она совпадает с позиционной закономерностью их родного языка.

В отличие от мены звонких согласных на глухие в абсолютном конце слова мена глухих и звонких перед последующими шумными встречается во многих языках, однако в большинстве языков эта мена является факультативной, то есть может происходить, а может не происходить. Сказанное касается, например, английского, французского, арабского, венгерского языков. В целом закономерности, связанные с меной по глухости / звонкости перед последующим шумным, усваиваются иностранцами проще, однако из-за их необязательного характера в системе родного языка в иностранном акценте возникает опасность появления недопустимой вариативности, когда, например, произносится то *[сб]ор, то [зб]ор. Возможность такого рода отклонений важно учитывать при обучении иностранцев русскому произношению.

К типологическим особенностям русской фонетической системы следует отнести противопоставление русских глухих и звонких согласных перед сонорными. Статус сильной позиции по глухости / звонкости перед сонорными отличает русский язык от целого ряда языков, прежде всего от

некоторых языков романской группы, в которых перед сонорными согласными возможны только звонкие. Такие фонетические слова, как *слей / злей, слово / злого, и смена / измена, с лаком / злагом, тля / для, плоха / блоха*, испанцами и итальянцами произносятся одинаково – со звонким или полувзвонким согласным перед сонорным. Озвончение согласных происходит в речи носителей части романских языков и в позициях перед [в] – [в’]. В данном случае фонетические отклонения обусловлены переносом позиционных закономерностей родного языка на изучаемый.

Та же причина обуславливает мену глухого свистящего на звонкий в позиции абсолютного начала слова перед гласным в немецком акценте: *[z]умка (сумка), *[z]ередина (середина). В фонетической системе немецкого языка, где свистящие противопоставлены по глухости / звонкости, тем не менее существует запрет на употребление глухой свистящей единицы в позиции абсолютного начала слова перед гласным.

Обобщая все сказанное о фонетических отклонениях, обусловленных разным функционированием глухих и звонких согласных в родном и изучаемом языках, следует к числу наиболее ярких и распространенных черт акцента отнести перечисленные ниже:

- 1) отсутствие мены звонких согласных на глухие в абсолютном конце слова: **горо*[d] (*город*), **психоло*[g] (*психолог*);
- 2) позиционная мена смычных глухих и звонких на звонкие с ослабленной смычкой или щелевые в абсолютном конце слова: **солда*[ð] (*солдат*), **горо*[ð] (*город*), **психоло*[γ] (*психолог*);
- 3) позиционная мена глухих согласных на звонкие или полувзвонкие перед сонорными: *[z]ава (*слава*), *[z]мех (*смех*);
- 4) мена глухих согласных на звонкие в абсолютном начале слова перед гласными: *[z]оздать (*создать*), *[z]умка (сумка).

В курсе русской звучащей речи для иностранцев необходимо учитывать и такую закономерность функционирования русских согласных, как факультативное оглушение сонорных в абсолютном конце слова после согласных, которые находятся на шкале сонорности ниже, чем соответствующие сонорные (подробнее о шкале сонорности см., например, [Kenstowicz, 1994: 252–254]). Слова типа *смысл, мысль, смотр, Кремль* могут быть в русском языке как односложными, если сонорный на конце оглушается, так и двусложными, если, например, перед сонорным появляется гласная вставка: [смысьл], [мысьл’], [смотър] [кр’емъл’].

Казалось бы, вариативность произношения не должна создавать больших проблем в обучении, однако на самом деле появление факульт-

тативных гласных вставок в определенных словах играет в процессе обучения произношению «провокационную» роль. Допустимость факультативных гласных вставок в русском языке способствует переносу вариативности в позиции, где она недопустима: в акценте могут происходить как появление ошибочных гласных вставок, так и ошибочное «выпадение» гласных в произношении. Вместо слов *сторона*, *город*, *долог* произносятся слова *страна*, *горд*, *долг* и наоборот. Очевидно, что наблюдаемое в результате искажение ритмической структуры русского слова приводит к нарушению или изменению смысла сказанного, то есть носит фонологический характер.

Важно также, что в некоторых консонантных сочетаниях появление гласных вставок перед конечным сонорным в русском языке маловероятно и граничит с просторечием. Так, в позиции абсолютного конца слова после фрикативных согласных в основном имеет место оглушение носовых (слова *жизнь*, *казнь*, *песнь* и подобные). Между тем в акценте в подобных случаях последовательно фиксируются гласные вставки, которые следует устранять. Типологический характер функционирования русских глухих и звонких согласных обусловлен также богатой системой переключений артикуляций по глухости / звонкости в русском фонетическом слове: *запах*, *позабыть*, *прозрачный*, *досадный*, *проблема*, *надежи*, *злословить*. На то, что для русского фонетического слова типичны переключения по самым разным признакам, достаточно давно обратила внимание Е.А. Брызгунова (см. [Брызгунова, 1963], [Брызгунова, 1977]). В иноязычных системах такие переключения встречаются намного реже, чем в русской. Очевидно, что переключение артикуляций по глухости / звонкости в русском фонетическом слове является существенным фактором, способствующим появлению отклонений в области произношения глухих и звонких согласных. В словах с переключением по глухости / звонкости ошибки в произношении встречаются значительно чаще.

Таким образом, можно назвать три основных показателя типологического характера противопоставления русских согласных по глухости / звонкости, с которыми так или иначе коррелируют отклонения в области произношения глухих и звонких согласных в иностранном акценте. Каждому из перечисленных показателей необходимо уделять особое внимание в курсах русской фонетики для иностранных учащихся.

Список литературы

- Аванесов Р.И.* Фонетика современного русского литературного языка. М., 1956.
- Бархударова Е.Л.* Закономерности строения слога в родном языке как фактор появления иностранного акцента // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2014. № 4.
- Бархударова Е.Л.* Методологические проблемы анализа иностранного акцента в русской речи // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2012. № 6.
- Бархударова Е.Л.* Парадигматика и синтагматика звуковых единиц в контексте обучения русскому произношению // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2011. № 4.
- Брызгунова Е.А.* Звуки и интонация русской речи. 3-е изд., перераб. М., 1977.
- Брызгунова Е.А.* Практическая фонетика и интонация русского языка. М., 1963.
- Горшкова К.В.* Фонетика // Горшкова К.В., Мустейкис К.В., Тихонов А.Н. Современный русский язык. Ч. I. Вильнюс, 1985.
- Дэн Цзе.* Слоговая «призма» родного языка как фактор фонетической интерференции в русской речи китайцев // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2010. № 4.
- Горшкова К.В., Хабургаев Г.А.* Историческая грамматика русского языка: Учеб. пособие. М., 1997.
- Зубкова Л.Г.* Фонетическая реализация консонантных противоположений в русском языке. М., 1974.
- Касаткин Л.Л.* Современный русский язык. Фонетика: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. завед. М., 2006.
- Касаткина Р.Ф.* Русская диалектная суперсегментная фонетика. Дисс. ... докт. филол. наук. М., 1988.
- Князев С.В.* Структура фонетического слова в русском языке: синхрония и диахрония. М., 2006.
- Князев С.В.* Фонетическая реализация дифференциального признака. Глухость / звонкость и напряженность / ненапряженность согласных в севернорусских говорах: Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1991.
- Кодзасов С.В., Кривнова О.Ф.* Общая фонетика. М., 2001.
- Панов М.В.* Русская фонетика. М., 1967.
- Панов М.В.* Современный русский язык. Фонетика. М., 1979.
- Реформатский А.А.* Обучение произношению и фонология // Филологические науки. 1959. № 2.

Flier M.S. Morphophonemic change as evidence of phonemic change. The status of the sharpened velars in Russian // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 1982. N 25–26.

Kenstowicz M. Phonology in generative grammar. Cambridge; Oxford, 1994.

Сведения об авторе: Бархударова Елена Леоновна, доктор филол. наук, профессор кафедры дидактической лингвистики и теории преподавания русского языка как иностранного филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: e.barhudarova@rambler.ru.

В. В. Байда

ИРЛАНДСКИЕ ИДИОМАТИЧЕСКИЕ КОНСТРУКЦИИ С ГЛАГОЛОМ *bain* [ˈbʲaːnʲ] ‘ИЗВЛЕКАТЬ, УДАЛЯТЬ’¹

В статье рассматриваются идиоматические конструкции с глаголом *bain* ‘извлекать, удалять’ в ирландском языке. Предлагается классификация таких конструкций, основанная на взаимоотношении между семантической группой предикатного имени, занимающего позицию прямого дополнения, категорией определенности-неопределенности и предлогами, управляющими косвенным дополнением. Демонстрируется зависимость значения конструкции от взаимодействия указанных параметров.

Ключевые слова: ирландский язык, идиоматические конструкции, идиоматичность, легкий глагол, определенность / неопределенность.

The article discusses Irish idiomatic constructions with the verb *bain* ‘extract, delete’. A classification of these constructions is presented, based on the interaction between the semantic group of the predicate noun occupying the direct object slot, the category of definiteness-indefiniteness and the prepositions governing the direct object. The meaning of the construction is shown to depend on the interaction of these parameters.

Key words: Irish, idiomatic constructions, idiomaticity, light verb, definiteness / indefiniteness.

Кельтские языки представляют собой группу языков, обладающую значительными отличиями от так называемого средневропейского стандарта ([Whorf, 1939 (1956)], [Haspelmath, 2001]): это и высокая функциональная нагрузка фономорфологических механизмов, и порядок слов VSO, и многие другие особенности этих языков. Не столь заметной на первый взгляд, но глобальной при более внимательном рассмотрении является особенность, касающаяся взаимодействия лексики и синтаксиса: относительно небольшая группа широкозначных глагольных лексем занимает значительное место в глагольном употреблении, и многие глагольные значения передаются фразеологически – сочетанием одного из этих высокочастотных глаголов и имени. Такие фразеологические сочетания фактически представляют собой своего рода синтаксический способ словообразования, отличающийся регулярностью и предсказуе-

¹ Статья подготовлена при поддержке гранта РФФИ № 14-06-31247 «Категория детерминации в ирландском языке».

мостью, что дает повод считать их реализациями хранящихся в ментальном словаре лексико-синтаксических моделей, которые обладают собственным значением и грамматическими характеристиками.

В настоящей статье такие словосочетания будут называться идиоматическими конструкциями, так как их значения не сводятся к сумме значений их составляющих (принцип идиоматичности).

Можно выделить два основных структурных класса идиоматических конструкций в ирландском языке: (а) модальные конструкции с глаголом-связкой и (б) конструкции с легкими глаголами². Последние имеют два подтипа в зависимости от позиции предикатного имени³:

(а) Модальные конструкции с глаголом-связкой

- *is maith le Liam Nóra*
COP.PRES хороший с Лиам Нора
‘Лиаму нравится Нора’

(б.) Конструкции с легкими глаголами, где предикатное имя занимает позицию прямого дополнения

- *chuir Nóra iontas ar Liam*
класть.PST Нора удивление на Лиам
‘Нора удивила Лиам’

(б₂) Конструкции с легкими глаголами, где предикатное имя занимает позицию косвенного (= предложного) дополнения

- *chuir Liam an clog as gléas*
класть.PST Лиам DEF часы из рабочее состояние
‘Лиам испортил часы’

На типичность таких конструкций для ирландского языка обратил внимание Х. Вагнер в своей работе [Wagner, 1959]: «...для наших финитных немецких глаголов “любить, ненавидеть, радоваться, удивляться,

² Термин «легкий глагол», как считается, был впервые применен О. Есперсеном по отношению к английским глаголам в таких, например, сочетаниях: *have a rest, a read, a cry, a think; take a sneak, a drive, a walk, a plunge; give a sigh, a shout, a shiver; a pull, a ring* [Jespersen, 1965: 117]. Легкий глагол, с одной стороны, не составляет предикативного значения предложения, и его лексическое значение не является полноценным (что сближает его со служебными глаголами), а с другой – он не является полностью лишенным лексического значения (что представляет собой сходство легких глаголов с полнзначными).

³ Под предикатным именем понимается имя существительное, которое может иметь в качестве референта ситуацию.

злиться, быть голодным, мерзнуть” и многих других в ирландском языке нет соответствующих финитных глаголов, но есть номинативно-глагольные выражения, которые строятся с помощью глагола существования или связи» [Wagner, 1959: 33]. Х. Вагнер уделяет внимание только стативным конструкциям – тем, которые строятся с помощью глагола-связки или глагола существования.

Д. Грин упоминает, что с помощью конструкций такого типа могут выражаться и динамические ситуации, и дает пример *ligim fead* ‘я свищу’, букв. ‘я отпускаю свист’ [Greene, 1966: 31, 44–5].

И только в работе О Бэйля и О Доналлэна «Предлоги с глаголами в ирландском языке» [Ó Baoill, Ó Domhnalláin, 1975] приводятся сочетания легких глаголов *bain* ‘извлекать, удалять’, *cuir* ‘класть’, *déan* ‘делать’, *gabh* ‘брать, идти’, *lean* ‘следовать, продолжать’, *lig* ‘позволять’, *tabhair* ‘давать’, *tar* ‘приходить’ и *téigh* ‘идти’ с предлогами, сгруппированные по семантическим группам существительных, с которыми такие глагольно-предложные сочетания имеют то или иное значение. В работе практически нет обсуждения материала, за исключением некоторого рассуждения в предисловии, где отмечается, что эти сочетания представляют собой «своего рода единства, имеющие особое значение» и что, «когда некоторый простой предлог используется с некоторым глаголом в их составе, такое единство глагола и предлога имеет особое значение или смысл. В других языках это значение часто выражается простым глаголом» [Ó Baoill, Ó Domhnalláin, 1975: 7]. Приведенные цитаты, вместе с самим принципом группировки различных сочетаний в основной части работы, указывают, что авторы рассматривают эти конструкции как некомпозиционные, идиоматичные, а их слова о том, что в других языках такие значения выражаются простыми глаголами, переключаются с наблюдениями Х. Вагнера об отсутствии в ирландском языке глаголов для выражения значений немецких стативных глаголов.

Как отмечает А. Виггер, такие конструкции скорее относятся к лексике, чем к грамматике, представляя собой «не просто длинный список отдельных случаев, некую дополнительную лексику формально сложных глаголов, но скорее ограниченное количество более или менее устойчиво используемых моделей» [Wigger, 2004: 5]. Важным является то, что А. Виггер рассматривает эти конструкции не как разрозненные фразеологические сочетания, а системно – как устойчивые модели.

Таким образом, все исследователи, в большей или меньшей мере затрагивавшие в своих работах вопрос идиоматических конструкций,

сходятся на их системности и значимости как типологической характеристики ирландского языка, а также рассматривают их значения как некомпозиционные, или идиоматичные.

Учитывая тот факт, что конструкции с легкими глаголами в ирландском языке наименее изучены, в настоящей статье представлен анализ конструкций с глаголом *bain* ‘извлекать, удалять’. Эти конструкции, с одной стороны, идиоматичны, что проявляется в нетривиальном взаимодействии лексики, категории определенности / неопределенности и предлогов в их составе, а с другой – представляют собой системные устойчивые продуктивные «фразеологизмообразовательные» модели, позволяющие расширять лексический состав языка с помощью таких «аналитических лексических единиц».

2.1. Глагол *bain* в базовом значении

Глагол *bain* [ban'] ‘извлекать, удалять’ чаще всего используется с предлогами *as* ‘из’ и *de* ‘с (поверхности)’. Базовое употребление *bain* можно продемонстрировать следующими примерами:

- *Bhain sé an leabhar as an mála.*
извлекать.PST он DEF книга из DEF сумка
‘Он вытащил книгу из сумки’
- *Bhain sé an clúdach de-n bhord.*
удалять.PST он DEF ткань с-DEF стол
‘Он снял покрывало со стола’

Здесь в обоих предложениях глагол *bain* выступает в базовом значении, которое можно охарактеризовать как «каузировать отсутствие объекта в месте, обозначенном предложной группой». Различия в переводе на русский язык связаны с типом места – контейнером или поверхностью, – с чем связан и выбор разных предлогов как в русском, так и в ирландском языках. Значение самого ирландского глагола *bain* слишком отвлеченное, чтобы специфицировать тип места.

В рассматриваемых конструкциях и прямой, и косвенный объект могут быть как определенными, так и неопределенными, и выбор между определенностью и неопределенностью связан исключительно с прагматическими параметрами высказывания.

В то же время существует ряд идиоматических конструкций, в которых глагол *bain* выступает как легкий глагол и в которых выбор между определенностью и неопределенностью прямого объекта играет роль

дифференцирующего признака, предписывающего ту или иную интерпретацию целого. В разделе 2.2 рассматриваются конструкции с неопределенными существительными в позиции прямого объекта, а в 2.3–2.5 – с определенными. В разделе 2.6 обсуждается источник этого ограничения.

2.2. Конструкция [*bain* X N_{indef} *as* Y]

Следующий пример представляет собой идиоматичное употребление глагола *bain* и предлога *as*:

- *Bhain* *sé* *sult* *as an gcóisir*.
извлекать.PST он удовольствие из DEF вечеринка
‘Он получил удовольствие от вечеринки’

Здесь значение *bain* не может интерпретироваться как ‘каузировать отсутствие объекта в некотором месте’, так как собственно нет физического объекта, с которым можно было бы осуществлять подобные манипуляции. Позицию прямого объекта занимает абстрактное существительное, обозначающее определенный тип состояния субъекта, а косвенный объект – не место, а стимул. Интерпретация этого предложения, таким образом, радикально отличается от примеров употребления *bain* в базовом значении, где значение целого композиционно⁴. В данном случае оно некомпозиционно, так как глагол не значит ‘извлекать, удалять’, а употребление предлога не связано с типом непрямого объекта – вечеринка разве что метафорически может представляться как «контейнер». Мы увидим далее, что в отличие от употребления *bain* в базовом значении, где выбор предлога зависит от типа референта косвенного объекта, в идиоматических конструкциях выбор предлога зависит от семантического типа референта прямого объекта (см. 2.3–2.5).

Объект при глаголе в свободных, неидиоматических сочетаниях в принципе может быть как определенным, так и неопределенным: *bhain sé an leabhar* (ОПР.) *as an mála* ‘он вытащил (ту) книгу из сумки’ и *bhain sé leabhar* (НЕОПР.) *as an mála* ‘он вытащил (какую-то) книгу из сумки’. Это, однако, не касается идиоматической конструкции типа *bhain sé sult* (НЕОПР.) *as an gcóisir* ‘он получил удовольствие от вечеринки’, так

⁴ Ср. сходный по семантике русский глагол извлечь в композиционном сочетании извлечь занозу и некомпозиционном – извлечь выгоду. Отличие ирландского глагола *bain* от русского извлечь в том, что русский глагол в идиоматическом употреблении ограничен сочетанием с единичными существительными, в то время как *bain* в таком же употреблении встречается с широким кругом семантических групп имен, список которых потенциально неограничен.

как здесь существительное – прямой объект *sult* ‘удовольствие’ не может быть определенным, ср. неграмматичность **bhain sé an sult* (ОПР.) *as an gcóisir* букв. ‘он извлек (то самое) удовольствие из вечеринки’. В некоторых типах конструкций с *bain* существительное – прямое дополнение должно быть определенным (см. 2.3–2.5). Таким образом, в идиоматических конструкциях выбор между определенностью и неопределенностью существительного в позиции прямого дополнения не обусловлен прагматикой, а, значит, принадлежит структуре самой конструкции. Об источнике этого ограничения см. раздел 2.6.

В зависимости от значения конструкции [*bain* X N_{indef} *as* Y] можно выделить два подтипа: бенефактивная конструкция (см. 2.2.1) и каузативная конструкция (см. 2.2.2).

2.2.1. Бенефактивная конструкция

Можно выделить следующие семантические группы предикатных имен, занимающих в этой конструкции позицию прямого объекта⁵:

«Польза, выгода»

<i>leas</i> ‘польза’	<i>bhain X leas as Y</i>	‘X использовал, воспользовался Y’
<i>tairbhe</i> ‘выгода, польза’	<i>bhain X tairbhe as Y</i>	‘X извлек пользу, выгоду из Y’
<i>buntáiste</i> ‘преимущество’	<i>bhain X buntáiste as Y</i>	‘X воспользовался Y’
<i>feidhm</i> ‘функция’	<i>bhain X feidhm as Y</i>	‘X использовал Y’
<i>úsáid</i> ‘использование’	<i>bhain X úsáid as Y</i>	‘X использовал Y’

«Удовольствие»

<i>sult</i> ‘удовольствие, веселье’	<i>bhain X sult as Y</i>	‘X получил удовольствие от Y’
<i>spórt</i> ‘веселье’	<i>bhain X spórt as Y</i>	‘X получил удовольствие от Y’
<i>ceol</i> ‘музыка’	<i>bhain X ceol as Y</i>	‘X наслаждался Y’
<i>sásamh</i> ‘удовлетворение’	<i>bhain X sásamh as Y</i>	‘X получил удовольствие от Y’
<i>taiteamh</i> ‘удовольствие’	<i>bhain X taitneamh as Y</i>	‘X получил удовольствие от Y’

«Значение»

<i>ciall</i> ‘смысл’	<i>bhain X ciall as Y</i>	‘X понял смысл Y’
<i>bri</i> ‘сила, значение’	<i>bhain X bri as Y</i>	‘X понял (тем или иным образом) Y’
<i>tuisoint</i> ‘понимание’	<i>bhain X tuisoint as Y</i>	‘X понял Y, разобрался в Y’
<i>meabhair</i> ‘разум’	<i>bhain X meabhair as Y</i>	‘X понял, сумел понять Y’

⁵ В списках употребление предикатных имен разных тематических групп приводится схематически: глагол *bain* стоит в форме прошедшего времени, подлежащее условно обозначается как X, а косвенный объект как Y.

«Месть / компенсация»⁶

<i>dioltas</i> Y ‘мсть’	<i>bhain X dioltas as Y</i>	‘X отомстил Y’
<i>sásamh</i> ‘удовлетворение’	<i>bhain X sásamh as Y</i>	‘X рассчитался, в расчете с Y’
<i>cúiteamh</i> ‘компенсация’	<i>bhain X cúiteamh as Y</i>	‘X посчитался, в расчете с Y’

Во всех этих комбинациях субъект (X) неактивен, в отличие от случаев свободных сочетаний с *bain*, и представляет собой экспериенцера или бенефактива. Прямой объект (предикатное имя) указывает на некоторую бенефактивную, выгодную (в широком смысле) для субъекта ситуацию, а косвенный объект (Y) – на источник этой ситуации. В приводившемся ранее примере *Bhain sé sult as an gcóisir* ‘Он получил удовольствие от вечеринки’, букв. ‘он извлек удовольствие из вечеринки’ *cóisir* ‘вечеринка’ – косвенный объект, указывает на стимул состояния, описывающегося предикатным именем в позиции прямого объекта, *sult* ‘удовольствие’.

Ситуации, выражающиеся существительными в позиции прямого объекта, всегда выгодны, положительны для субъекта. Это ограничение не является само собой разумеющимся, так как существительные, обозначающие отрицательные ситуации, потенциально могли бы также быть использованы в этой конструкции – они могут быть отнесены к тем же семантическим группам, что и существительные, обозначающие положительные ситуации, только с противоположным значением полярности. Обсуждаемая конструкция, таким образом, имеет ограничение на семантику существительного, которое может занимать позицию прямого объекта. О природе этого ограничения см. раздел 2.6.

2.2.2. Каузативная конструкция

Другим типом существительных, которые могут занимать позицию прямого объекта в тех же конструкциях, являются существительные, обозначающие различные типы динамических ситуаций:

Физические проявления, улавливаемые органами чувств

<i>ceol</i> ‘музыка’	<i>bhain X ceol as Y</i>	‘X заиграл на Y’
<i>macalla</i> ‘эхо’	<i>bhain X macalla as Y</i>	‘X заставил Y откликаться эхом’
<i>gal</i> ‘испарение, дым’	<i>bhain X gal as Y</i>	‘X задымил Y (трубку)’

⁶ Последняя из приведенных семантических групп вполне вписывается в общую картину, так как существительное здесь относится к состоянию удовлетворения, сатисфакции в результате сведения счетов с кем-либо и также описывает состояние субъекта.

Громкие звуки, производимые голосом

<i>scread</i> ‘крик’	<i>bhain X scread as Y</i>	‘X заставил Y закричать’
<i>béic</i> ‘воплъ’	<i>bhain X béic as Y</i>	‘X заставил Y завопить’
<i>búir</i> ‘рычание’	<i>bhain X búir as Y</i>	‘X заставил Y зарычать’

Изменение местоположения, формы объекта

<i>casadh</i> ‘поворот’	<i>bhain X casadh as Y</i>	‘X повернул, крутанул Y’
<i>síneadh</i> ‘растягивание’	<i>bhain X síneadh as Y</i>	‘X растянул Y’
<i>croitheadh</i> ‘тряска’	<i>bhain X croitheadh as Y</i>	‘X потряхнул Y’
<i>fáscadh</i> ‘сжатие’	<i>bhain X fáscadh as Y</i>	‘X сжал Y’

Деятельности

<i>obair</i> ‘работа’	<i>bhain X obair as Y</i>	‘X заставил Y работать’
<i>siúl</i> ‘ходьба, движение’	<i>bhain X siúl as Y</i>	‘X заставил Y отправиться куда-л.’
<i>comhrá</i> ‘разговор’	<i>bhain X comhrá as Y</i>	‘X разговорил Y’
<i>damhsa</i> ‘танец’	<i>bhain X damhsa as Y</i>	‘X заставил Y танцевать’
<i>rith</i> ‘бег’	<i>bhain X rith as Y</i>	‘X погнал Y’

Неконтролируемые действия

<i>gáire</i> ‘смех’	<i>bhain X gáire as Y</i>	‘X заставил Y рассмеяться’
<i>deora</i> ‘слезы’	<i>bhain X deora as Y</i>	‘X заставил Y плакать’
<i>snag</i> ‘всхлипывание’	<i>bhain X snag as Y</i>	‘X заставил Y всплакнуть’
<i>geit</i> ‘шок’	<i>bhain X geit as Y</i>	‘X шокировал Y’
<i>preab</i> ‘прыжок’	<i>bhain X preab as Y</i>	‘X заставил Y вздрогнуть’

Эти конструкции отличаются от приведенных выше бенефактивных конструкций тем, что они выражают каузативные ситуации, в которых субъект (X) является каузатором, а косвенный объект (Y) – каузируемым. Существительные в позиции прямого объекта (предикатные имена) обозначают ситуации либо прямо через отнесение к глагольной лексеме (в случае с глагольными именами), либо косвенно – с помощью неотглагольных существительных.

2.2.3. Две конструкции [*bain X N_{indef} as Y*]: обсуждение

Бенефактивная и каузативная конструкции имеют общую структуру [*bain X N_{indef} as Y*]. Данные, представленные в разделах 2.2.1 и 2.2.2, показывают, что интерпретация конкретной реализации этой модели как бенефактивной или каузативной конструкции зависит от семантического класса существительного в позиции прямого объекта:

предикатное имя – прямой объект	тип конструкции [<i>bain X N_{indef} as Y</i>]
бенефактивная ситуация ¹	бенефактивная конструкция
динамическая ситуация	каузативная конструкция

Одно и то же существительное может использоваться для выражения как бенефактивной, так и динамической ситуации и, соответственно, выступать в обеих конструкциях:

- *bhain X ceol as Y*, букв. ‘извлек X музыку из Y’
 - а) ‘X получил удовольствие от Y’ (бенефактивная конструкция);
 - б) ‘X заиграл на Y’ (Y – музыкальный инструмент) (каузативная конструкция).

Множественность интерпретации снимается при обращении к более широкому контексту, а именно при включении в рассмотрение косвенного объекта: в бенефактивной конструкции косвенный объект должен быть источником бенефактивной ситуации, а в каузативной – каузируемым. В зависимости от того, насколько косвенный объект можно интерпретировать как источник бенефактивной ситуации (как в случае с *cóisir* ‘вечеринка’) или как объект каузации (например, *gíotár* ‘гитара’), значение конструкции может быть интерпретировано, соответственно, как бенефактивное или каузативное:

- *bhain Seán ceol as an gcóisir* ‘Шон получил удовольствие от вечеринки’
- *bhain Seán ceol as an gíotár* ‘Шон заиграл на гитаре’

Еще одно замечание касается отношений между различными реализациями одной модели. Группа конструкций с глаголами понимания, например, включают в себя такие семантически прозрачные случаи, как *bhain X tuiscint as Y*, букв. ‘X извлек понимание из Y’ или *bhain X iniú*

¹ Среди существительных в списке бенефактивных конструкций также присутствует динамическое глагольное имя: *úsáid* ‘использование’. Причина, по которой интерпретация конструкции с ним не каузативная, а бенефактивная, заключается в том, что в составе конструкции оно семантически увязывается с другими предикатными именами, участвующими в бенефактивных конструкциях: *feidhm* ‘функция’ и *leas* ‘выгода’. Другими словами, интерпретация конкретных примеров конструкций происходит через ассоциативные связи между лексическими единицами – существительными, выступающими в позиции прямого объекта.

as Y, букв. ‘X извлек объяснение из Y’, но также гораздо более идиоматичное *bhain X adhmada as Y*, букв. ‘X извлек дерево из Y’ в значении ‘X понял Y’. Анализ таких фраз как конкретных реализаций одной модели позволяет единообразно представить структуру словосочетаний разной степени идиоматичности, которые иначе могли бы быть названы устойчивыми словосочетаниями, или коллокациями, с одной стороны, и фразеологизмами, или идиомами – с другой.

В разделе 2.2 было отмечено, что существительное в позиции прямого объекта в рассматриваемых конструкциях должно быть неопределенным. Следует оговориться, что есть случаи, в которых это требование может нарушаться, а именно: когда объект, обозначенный существительным, конкретизируется при наличии (а) придаточного определительного предложения или (б) элементов, содержащих ««опознавательный признак», обеспечивающий возможность исчерпывающей идентификации актуального множества»: прилагательного в превосходной степени, порядкового числительного или прилагательного, имеющего «идентифицирующее» значение (напр. последний, главный, крайний, передний, задний, очередной, предшествующий, верхний, левый, южный, верховный и т. п.) [Крылов, 1997 (1984): 259]:

- *Is minic cur síos fada sna cuntais chéanna ar an¹ taitneamh² agus³ an⁴ spórt⁵ a⁶ bhaintear⁷ as⁸ na cluichí⁹* ‘В этих же отчетах часто встречаются длинные описания удовольствия (того) веселья, которое получают от этих игр’, букв. ‘(того)¹ удовольствия² и³ (того)⁴ веселья⁵, которое⁶ извлекают⁷ из⁸ этих игр⁹’.
- *Na gasúir a bhain¹ an² sult³ ba mhó⁴ as⁵* ‘Больше всего удовольствия от него получили дети’, букв. ‘Это дети извлекли¹ (то)² наибольшее⁴ удовольствие³ из него⁵’.
- *Níor bhain¹ sé an² chiall³ ghnách⁴ as⁵ na drochfhocail⁶* ‘Он использовал грубые слова не в обычном (их) значении’, букв. ‘Он не извлек¹ (тот)² обычный⁴ смысл³ из⁵ грубых слов⁶’.

2.3. Конструкция [*bain X N_{def} as Y*]

Как указывалось выше, существительное в позиции прямого объекта в бенефактивных и каузативных конструкциях должно быть неопределенным (за исключением некоторых случаев, перечисленных выше). Если

⁸ Здесь и далее текстовые примеры взяты из *Nua-Chorpas na hÉireann* («Нового корпуса Ирландии»), доступного по адресу www.corpas.focloir.ie.

же существительное оказывается определенным, то такая конструкция отличается от приведенных выше семантически и, соответственно, тем, какие существительные могут занимать позицию прямого объекта: обычно они указывают на интегральный признак, качество лица или предмета, обозначенного косвенным объектом, а вся конструкция – на устранение этого качества у референта косвенного объекта, который представляется как контейнер, из которого этого качество извлекается:

<i>maith</i> ‘хорошее’	<i>bhain X an mhaith as Y</i> ‘X испортил Y’
<i>ole</i> ‘плохое’	<i>bhain X an t-ole as Y</i> ‘X исправил Y’
<i>bri</i> ‘сила, значение’	<i>bhain X an bhri as Y</i> ‘X смягчил Y’
<i>goimh</i> ‘острота’	<i>bhain X an ghoimh as Y</i> ‘X смягчил Y’
<i>bród</i> ‘гордость’	<i>bhain X an bród as Y</i> ‘X заставил Y перестать гордиться’
<i>cotadh</i> ‘стеснительность’	<i>bhain X an cotadh as Y</i> ‘X заставил Y перестать стесняться’
<i>leisce</i> ‘лень’	<i>bhain X an leisce as Y</i> ‘X заставил Y перестать лениться’

(примеры из [Ó Baoill, Ó Domhnaill, 1975])

Таким образом, определенность / неопределенность существительного в позиции прямого объекта представляет собой формальный признак, различающий конструкции:

существительное-прямой объект	тип конструкции
неопределенное	бенефактивная или каузативная конструкция
определенное	конструкция устранения качества

Интересно сравнить минимальные пары конструкций с неопределенным (бенефактивная и каузативная конструкции) и определенным (конструкция устранения качества) предикатным именем:

bri ‘сила, значение’

bhain X bri as Y ‘X понял Y некоторым образом, интерпретировал Y’

bhain X an bhri as Y ‘X лишил Y смысла, сделал Y бессмысленным’

Ср. следующие примеры:

- ... *dá dheacracht ar an gcailín bri¹* (НЕОПР.) *a bhaint² as³ caint na seanmhná⁴*. ‘... сколь бы трудным ни было девочке понять, что говорит старая женщина’, букв. ‘сколь бы трудным ни было девочке извлечь² смысл¹ из³ речи старой женщины⁴’.

- ... *ba ghairid gur dhúirt Niall cupla focal eile a bhain¹ an² bhrí³ (ОПР.) as⁴ an méid⁵ a bhí ráite go dtí sin aige*. ‘... скоро Ниалл сказал еще несколько слов, которые лишили смысла то, что он сказал до этого’, букв. ‘которые извлекли¹ (тот)² смысл³ из⁴ того⁵, что...’.

Как видно из последнего примера, конструкция с определенным существительным в позиции прямого объекта обуславливает интерпретацию устранения качества, т. е. «сделать что-то бессмысленным»⁹.

2.4. Конструкция [*bain* X N_{def} *de* Y]

В следующей конструкции с глаголом *bain* существительное в позиции прямого объекта, так же как и в предыдущей конструкции, всегда определенное, однако в ней используется другой предлог – *de* ‘с (поверхности)’. Для этих двух конструкций общим является не только определенность существительного, но и семантический признак – конструкция с предлогом *de* также имеет семантику устранения некоторой характеристики, однако на этот раз не качества, а временного состояния:

<i>brón</i> ‘печаль’	<i>bhain X an brón de Y</i>	‘X заставил Y перестать печалиться’
<i>fearg</i> ‘злость’	<i>bhain X an fhearg de Y</i>	‘X заставил Y перестать злиться’
<i>imní</i> ‘беспокойство’	<i>bhain X an imní de Y</i>	‘X заставил Y перестать беспокоиться’
<i>ocras</i> ‘голод’	<i>bhain X an t-ocras de Y</i>	‘X сделал так, чтобы у Y пропал голод’
<i>codladh</i> ‘сон’	<i>bhain X an codladh de Y</i>	‘X сделал так, чтобы у Y пропал сон’

Также в этой конструкции используются существительные, обозначающие деятельности:

<i>caint</i> ‘речь’	<i>bhain X an chaint de Y</i>	‘X лишил Y дара речи’
<i>siúl</i> ‘движение’	<i>bhain X an siúl de Y</i>	‘X замедлил, затормозил Y’

⁹ Определенность существительного, однако, может быть связана не со структурными требованиями конструкции, а с наличием “идентифицирующего” прилагательного (см. 2.2.3), и значение конструкции в таком случае остается значением benefактивного результата:

- *Má bhíonn an iomarca daiseanna i dteilgean bionn sé deacair an¹ bhrí² cheart³ a bhaint⁴ as⁵*. ‘Если во фразе слишком много дефисов, ее трудно правильно понять’, букв. ‘трудно извлечь⁴ из нее⁵ (тот)¹ правильный³ смысл²’.

Таким образом, определенность существительного в позиции прямого объекта может быть продиктована как структурой модели (в случае с конструкцией устранения качества), так и условиями, продиктованными общим синтаксисом (в случае с benefактивной конструкцией и каузативной конструкцией). Снятие неопределенности интерпретации в таких случаях происходит на основе более широкого контекста.

В этих случаях предикатные имена получают дополнительный оттенок значения: «способность говорить» или «способность двигаться (быстро)». Это также, возможно, связано с общим значением конструкции: «речь» и «движение» рассматриваются как состояния, что переносит акцент с собственно действия на состояние субъекта, необходимое для осуществления этого действия, т.е. способность это действие производить.

2.5. Конструкции [*bain* X N_{def} *as* Y] и [*bain* X N_{def} *de* Y]: обсуждение

Общим для конструкции устранения качества и конструкции устранения состояния является определенность существительного в позиции прямого дополнения, а также значение устранения некоторой характеристики. Для бенефактивной и каузативной конструкции оба эти признака – и формальный, и семантический – не свойственны. Таким образом, в конструкциях с определенным существительным в позиции прямого объекта следует связывать формальный признак определенности с семантическим – устранения характеристики.

Формальным признаком, различающим конструкцию устранения качества и конструкцию устранения состояния, являются разные предлоги:

предлог	тип конструкции
<i>as</i> 'из'	конструкция устранения качества
<i>de</i> 'с (поверхности)'	конструкция устранения состояния

Кроме того, конструкции различаются тем, какие семантические группы существительных могут занимать в них позицию прямого объекта: в случае с конструкциями с *as* – это неотъемлемые, интегральные признаки-качества, а в случае с конструкциями с *de* – это временные состояния (чувства, эмоции).

Различие между постоянными признаками или качествами и временными состояниями проявляется в ирландском языке довольно последовательно: А. О Коррань показывает, что постоянные (non-contingent) признаки в ирландском языке обычно выражаются адъективно, а временные (contingent) имеют тенденцию описываться с помощью конструкций с существительными [Ó Corráin, 2001].

Наличие качества может также представляться как его нахождение внутри субъекта:

- *ní raibh cotadh ar bith sna páistí sin*
NEG быть.PST стеснение какой-либо в-DEF.3PL дети тот
‘те дети совершенно не стесняются’, букв. ‘в тех детях нет никакой стеснительности’
- *chuir sé seo brí i Seán*
класть.PST это сила в Шон
‘Это придало Шону сил’, букв. ‘Это положило в Шона силу’

Наличие состояния обычно представляется как нахождение на субъекте:

- *tá imní ar Sheán*
быть.PRES беспокойство на Шон
‘Шон беспокоится’, букв. ‘На Шоне есть беспокойство’
- *chuir sé seo imní ar Sheán*
класть.PST это беспокойство на Шон
‘Это беспокоило Шона’, букв. ‘Это положило на Шона беспокойство’
- *Tháinig imní ar Sheán*
приходить.PST беспокойство на Шон
‘Шон забеспокоился’, букв. ‘На Шона пришло беспокойство’

Таким образом, конструкция устранения качества [*bain X N_{def} as Y*] и конструкция устранения состояния [*bain X N_{def} de Y*] хорошо соотносятся с такой концептуализацией: качество извлекается из субъекта, а состояние снимается с субъекта.

2.6. Прагматические источники ограничений в идиоматических конструкциях

В разделе 2.3 было отмечено, что бенефактивная и каузативная конструкция (обе конструкции имеют структуру [*bain X N_{indef} as Y*]), с одной стороны, и конструкция устранения качества (со структурой [*bain X N_{def} as Y*]) – с другой, различаются формально только одним признаком – значениями категории определенности / неопределенности у существительного в позиции прямого объекта (неопределенное в первом случае и определенное во втором, что отражено в приведенных схематических моделях конструкций). С чем связан этот эффект? Можно принять, что в случае с [*bain X N_{indef} as Y*] неопределенность маркирует существительное как дискурсивно новое, а в [*bain X N_{def} as X*] определенность маркирует существительное как дискурсивно известное. Такое объяснение действительно для случаев с материальными объектами:

- *bhain X airgead* (НЕОПРЕД.) *as an bróca* ‘X достал (**какие-то**) деньги из кармана’ (первое упоминание денег в дискурсе);
- *bhain X an t-airgead* (ОПРЕД.) *as an bróca* ‘X достал (**те**) деньги из кармана’ (деньги уже упоминались, или известно, что они есть в кармане).

Однако это объяснение не имеет силы для конструкций с абстрактными существительными:

- *bhain X an mhaith* (ОПРЕД.) *as Y* ‘X испортил Y’, букв. ‘X извлек (**то**) добро из Y’

Здесь нельзя утверждать, что «добро» дискурсивно известно или упоминалось ранее.

Если же мы обратимся к прагматике высказываний с *airgead* ‘деньги’, приведенных выше, мы обратим внимание на то, что в случае с *bhain X airgead* (НЕОПРЕД.) *as an bróca* ‘X достал (**какие-то**) деньги из кармана’ подразумевается, что деньги достаются с целью их использования, в то время как в случае с *bhain X an t-airgead* (ОПРЕД.) *as an bróca* ‘X достал (**те**) деньги из кармана’ подразумевается, что деньги достаются для того, чтобы освободить карман, что в кармане в результате этого действия не осталось денег. Таким образом, в первом случае значение можно охарактеризовать как бенефактивное, или выгодное в том смысле, что извлечение объекта имеет целью его использование, а во втором случае важно само устранение объекта.

Ср. следующие примеры из NCÉ:

- *Ansin bhain¹ neart²* (НЕОПРЕД.) *cloch³ as⁴ na beanna⁵ agus thóg siad teach pobail os cionn na habhanna* ‘Тогда [они] добыли много камня из скал и построили церковь над рекой’, букв. ‘извлекли¹ (**некоторое**) множество² камня³ из⁴ скал⁵’
- ... *agus bhain¹ sé² an³ corc⁴* (ОПРЕД.) *as⁵ an bhuidéal⁶* ‘... и он вытащил пробку из бутылки’, букв. ‘он² извлек¹ (**ту**)³ пробку⁴ из⁵ бутылки⁶’

В первом примере камень добывается с целью использования, в то время как во втором – пробка извлекается из бутылки, чтобы обеспечить доступ к содержимому.

Можно предположить, таким образом, что эффект определенности / неопределенности, различающий идиоматические конструкции [*bain X N_{indef} as Y*] и [*bain X N_{def} as Y*], не связан с непосредственным значени-

ем оппозиции «определенность / неопределенность», но является закрепленными в идиоматике прагматическими следствиями употребления этой оппозиции с существительными в случаях с использованием глагола *bain* в базовом значении.

Такое же объяснение может быть применено по отношению к конструкции устранения состояния [*bain* X N_{def} *de* Y] с тем отличием, что в этом случае идиоматически закреплены прагматические следствия употребления глагола *bain* с предлогом *de* 'с (поверхности)'. Ср. следующий пример:

- ... *bhain*¹ *sí*² *an*³ *glas*⁴ *den*⁵ *bhocsa*⁶ *agus thug sí léithi an bhábóg*. '... она сняла замок с коробки и дала ей куклу', букв. 'она¹ устранила² (тот)³ замок⁴ с⁵ коробки⁶'

Замок снимается с коробки, потому что его отсутствие дает доступ к содержимому. Естественно, определенность *glas* 'замок' является следствием его дискурсивной доступности в контексте закрытой коробки. Важно то, что в случае, когда необходимо удалить препятствие, оно дискурсивно доступно и, соответственно, определено. В идиоматических конструкциях закреплено именно это следствие – определенность как отражение дискурсивной доступности препятствия в контексте необходимости его устранения.

Обращение к прагматике также позволяет объяснить ограничение на тип ситуации, обозначаемой существительным – прямым объектом в бенефактивных конструкциях [*bain* X N_{indef} *as* Y]: они должны обязательно указывать на выгодную, бенефактивную для субъекта ситуацию. Это может быть связано с идеей о пользе извлечения объекта как выгодной стороне ситуации в случае со свободным употреблением глагола *bain*: в примере с добытым (извлеченным) камнем для постройки церкви *neart cloch* 'много камня' неопределенно, как и в случае с бенефактивными конструкциями типа *bain sult* 'получать (извлекать) удовольствие'¹⁰. Таким образом, прагматическое следствие употребления глагола *bain* в контекстах с определенными существительными, обозначающими материальные объекты, закрепляется как интегральная составляющая значе-

¹⁰ Это отличается от извлеченной пробки из бутылки, где пробка достается не для дальнейшего использования, а потому, что она препятствует доступу к содержимому, и она определенная, так же как в идиоматических случаях, когда качество или состояние, которого лишается объект, также должно быть определенным.

ния идиоматической конструкции [*bain* X N_{indef} *as* Y], представляя собой ограничение на семантический тип существительного в позиции прямого объекта в этой конструкции.

3. Выводы

В статье рассмотрены идиоматические конструкции с глаголом *bain* ‘извлекать, удалять’, которые схематически можно представить следующим образом:

Бенефактивная конструкция					
синтаксические позиции	глагол	подлежащее	прямой объект	предлог	косвенный объект
обязат. компоненты и сем. роли	<i>bain</i>	бенефициант	выгодная ситуация	<i>as</i>	источник
Пример	<i>Bhain</i>	<i>Seán</i>	<i>Tairbhe</i>	<i>as</i>	<i>an leabhar</i>
	извлекать.PST	Шон	Польза	из	DEF книга
	‘Шон извлек пользу из книги’				

Каузативная конструкция					
синтаксические позиции	глагол	подлежащее	прямой объект	предлог	косвенный объект
обязат. компоненты и сем. роли	<i>bain</i>	каузатор	действие	<i>as</i>	каузируемый
Пример	<i>Bhain</i>	<i>Seán</i>	<i>Casadh</i>	<i>as</i>	<i>an rothar</i>
	извлекать.PST	Шон	поворот	из	DEF колесо
	‘Шон повернул / крутанул колесо’				

Конструкция устранения качества					
синтаксические позиции	глагол	подлежащее	прямой объект	предлог	косвенный объект
обязат. компоненты и сем. роли	<i>bain</i>	каузатор	качество	<i>as</i>	каузируемый
Пример	<i>Bhain</i>	<i>Seán</i>	<i>an leisce</i>	<i>as</i>	<i>an mbuachaill</i>
	извлекать.PST	Шон	DEF лень	из	DEF мальчик
	‘Шон заставил мальчика перестать лениться’				

Конструкция устранения состояния					
синтаксические позиции	глагол	подлежащее	прямой объект	предлог	косвенный объект
обязат. компоненты и сем. роли	<i>bain</i>	каузатор	состояние	<i>de</i>	стимул
Пример	<i>Bhain</i>	<i>Seán</i>	<i>an fhearg</i>	<i>de-n</i>	<i>stiúirthóir</i>
	извлекать.PST	Шон	DEF злость	c-DEF	директор
	'Шон заставил менеджера перестать злиться'				

В этих конструкциях просматривается взаимодействие (1) семантического типа существительного в позиции прямого объекта, (2) категории определенности / неопределенности и (3) выбора предлога: конструкции интерпретируются тем или иным образом в зависимости от комбинации признаков по этим параметрам. Семантика конструкций не выводится непосредственно из значений составляющих, т. е. является некомпозиционной, или идиоматичной. Прагматические следствия использования тех или иных комбинаций категории определенности / неопределенности и одного из двух предлогов в контекстах с вещественными существительными становятся интегральными семантическими характеристиками идиоматических конструкций, что позволяет объяснить и ограничения на типы существительных в этих конструкциях.

Сокращения

COP – глагол-связка; DEF – определенный артикль; N – имя существительное; N_{indef} – неопределенное имя; N_{def} – определенное имя; NEG – отрицательная частица; PL – множественное число; PRES – настоящее время; PST – прошедшее время; 3 – 3-е лицо.

Список литературы

- Крылов С.А. Детерминация имени в русском языке: теоретические проблемы // Семиотика и информатика. Вып. 35. М., 1997. (Ранее: Семиотика и информатика. Вып. 23. М., 1984.)
- Haspelmath M. The European linguistic area: Standard Average European // Language Typology and Language Universals (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft. Vol. 20.2). Berlin, 2001.
- Jespersen O. A Modern English Grammar on Historical Principles. Part VI. Morphology. London, 1965.

- NCE*. Nua-Chorpas na hÉireann. <http://www.corpas.focloir.ie>.
- Ó Baoill D., Ó Domhnalláin T.* Réamhfhocail le Briathra na Gaeilge. BÁC, 1975.
- Ó Corráin A.* On Verbal Aspect in Irish with particular reference to the Progressive // *Ó Catháin B., Ó hUiginn R.* (eds.) *Béalra: Aistí ar Theangeolaíocht na Gaeilge*. Maigh Nuad, 2001.
- Wagner H.* Das Verbum in den Sprachen der Britischen Inseln. Tübingen, 1959.
- Whorf B.L.* The relation of habitual thought and behavior to language // *Sapir L.* (ed.) *Language, culture, and personality: Essays in memory of Edward Sapir*. Menasha, Wisconsin, 1941. (Repr.: [Whorf, 1956].)
- Whorf B.L.* Language, thought, and reality: Selected writings of Benjamin Lee Whorf / Ed. by J.B. Carroll. Cambridge, 1956.
- Wigger A.* “Es schlug ein Stolpern aus ihm, daß er verloren ging “: Kontrastive Studien zu irisch-deutschen Verbäquivalenzen // *Wigger A.* (hsgb.) *Transceltica. Übersetzung keltischer Literatur in mitteleuropäische Sprache*. Aachen, 2004.

Сведения об авторе: Байда Виктор Викторович, канд. филол. наук, старший преподаватель кафедры германской и кельтской филологии филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: bajda-bajda@list.ru.

К.И.Курбанова

ЛЕКСИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ВАЛЬДОСТАНСКОГО ВАРИАНТА ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА

Настоящая статья посвящена лексическому своеобразие французского языка в Валь д'Аосте. Проведенное лингвистическое анкетирование показало, что около трети лексического фонда вальдостанского варианта составляет особая региональная лексика, для которой характерны многочисленные заимствования из итальянского и франкопровансальского языков, архаизмы, а также вальдостанские лексические новообразования, полученные в результате семантических сдвигов, деривации и других способов словообразования.

Ключевые слова: региональный вариант французского языка, регионализм, заимствование, архаизм, вальдостанское новообразование.

The present article is devoted to the lexical originality of the French language in the Aosta Valley. The developed linguistic questionnaire demonstrated that about a third of the whole vocabulary of Aostan French is a particular regional lexicon that is characterized by numerous loanwords from Italian and Franco-Provençal, as well as by archaisms and Aostan lexical neologisms obtained from semantic shift, derivation and other types of word formation.

Key words: regional variety of French, regionalism, loanword, archaism, Aostan neologism.

Валь д'Аоста, один из пяти автономных регионов Италии, находится на северо-западе страны и имеет общие границы с Францией (департамент Савойя) и Швейцарией (кантон Вале). Будучи самой маленькой областью с общей территорией, охватывающей 3262 км², Валь д'Аоста является ареалом распространения сразу трех романских языков: итальянского, французского и франкопровансальского¹. В Специальном

¹ Термин «франкопровансальский язык» был введен и обоснован итальянским лингвистом Г.И. Асколи. Так ученый обозначал группу говоров, распространенных на территории трех государств: Франции (в ее восточных департаментах), Швейцарии (во всех франкоязычных кантонах кроме кантона Юра) и Италии (в альпийских долинах провинции Пьемонт и в регионе Валь д'Аоста). В лингвистике этот термин устоялся, по-французски он звучит как *francoprovençal*, по-итальянски – *francoprovenzale*, но носители франкопровансальского языка зачастую называют его *patois* (патуга, т. е. «местное наречие, говор»), используя данное название как лингвоним. Иногда его конкретизируют по географическому

статуте (Statut spécial de la Vallée d'Aoste / Statuto speciale della Valle d'Aosta) от 26 февраля 1948 г. закреплена автономия данного региона, и только два из вышеперечисленных языков наделены официальным статусом – итальянский и французский.

Сложившееся многоязычие (билингвизм, в некоторых случаях трилингвизм) не могло не повлиять на лексическое своеобразие французского языка, который представлен на территории Валь д'Аосты в форме одного из его вариантов, а именно вальдостанского варианта французского языка (*français valdôtain*). Прежде чем приступить к непосредственному описанию вальдостанских особенностей («valdôtainismes»), необходимо уяснить, что основу лексического фонда вальдостанского варианта составляет в первую очередь французский язык Франции и помимо собственно вальдостанских новообразований в его лексический корпус входят также слова и обороты, распространенные в других регионах Франкофонии. Регионализмы данного типа, характерные не только для Валь д'Аосты, мы будем оговаривать отдельно.

Лексические особенности вальдостанского французского можно было бы рассматривать, например, с позиции семантики и классифицировать их по семантическим полям (обозначение предметов быта, административные термины и т. д.), но нам представляется интересным изучать эти лексические единицы с точки зрения их происхождения. Когда речь идет об исключительно вальдостанских реалиях, то здесь нет конкуренции со «стандартным» французским, поскольку в современной французской действительности нет таких объектов номинации. Гораздо любопытнее ситуация, когда означаемое и означающее известны во французском языке Франции, но вальдостанцы выбирают другой способ наименования. Каковы же источники пополнения лексического корпуса вальдостанского варианта?

Традиционно выделяют три группы слов и оборотов, составляющих пласт особенной, региональной лексики (см. [Knecht, 1979], [Martin, 1979], [Виноградов, 2003]):

- 1) заимствования;
- 2) архаизмы (иногда сюда включаются просторечие и аргю) литературного французского языка;
- 3) региональные новообразования, в нашем случае – вальдостанские новообразования, полученные в результате переосмысления исконных

признаку: например, вальдостанские говоры франкопровансальского языка именуют *patois valdôtain* («патуа Валь д'Аосты») [Загряжская, Чельшева, 2001].

французских форм, словосложения, деривации и других способов.

С целью выявления современного состояния лексики французского языка в Валь д'Аосте в июле 2015 г. нами было проведено лингвистическое анкетирование франкоязычных вальдостанцев разного возраста и социального положения. Предыдущее исследование подобного рода проводилось в 1980-е гг. Ж.-П. Мартеном [Martin, 1984]. В наши задачи входили общая характеристика и определение динамики развития вальдостанских особенностей за последние 30 лет, анализ частотности употребления, оценка узнаваемости вальдостанских особенностей разными категориями носителей языка, выделение основных тенденций развития лексического корпуса в XXI в.

Обязательным условием для участия в эксперименте являлось вальдостанское происхождение. Для репрезентативности опроса его участники были поделены на три возрастные группы: №1 – молодое поколение до 19 лет, №2 – средняя группа в возрасте от 20 до 50 лет, №3 – третью группу составляли участники от 50 лет и старше. Помимо возрастного, нами также учитывались следующие критерии: наличие / отсутствие высшего образования, родной язык / языки респондентов.

Таким образом, нами была составлена лингвистическая анкета, содержащая пропорционально равное количество примеров на каждую из изучаемых особенностей. В выборе языкового материала мы опирались в основном на исследование Ж.-П. Мартена «Description lexicale du français parlé en Vallée d'Aoste» [Martin, 1984], а также на различные статьи, в частности Ж.-М. Касбаряна «Le français au Val d'Aoste» [Kasbarian, 2010]. Информантам были предложены два типа заданий: выбор одного из двух предложенных вариантов кратких фраз или словосочетаний, а также толкование целого ряда лексических единиц в свободной форме. Им задавались вопросы социолингвистического характера, и выделялась специальная графа для собственных комментариев.

I. Говоря о лексических особенностях французского языка в Валь д'Аосте, необходимо прежде всего обратиться к **заимствованиям**, которые являются важнейшим пластом, отличающим вальдостанский французский от всех других региональных вариантов. Французский язык здесь на позициях языка меньшинства: как правило, это второй или третий язык местных жителей, а наиболее распространенным языком в качестве родного (по результатам опроса фонда Э. Шану 2001–2002 гг.) является итальянский, на втором месте франкопровансальский (patois). Соответственно именно итальянско-французский и франкопровансаль-

ско-французский контакты порождают самое большое количество заимствований.

Приведем примеры итальянизмов с разной степенью ассимиляции. Первую группу составят неассимилированные итальянизмы, полностью сохранившие итальянскую графику: *pronto* «алло» (вместо франц. *allô*), *lievito* «дрожжи» (вместо франц. *levain*), *travaso* «переливание» (из сосуда в сосуд) (вместо франц. *transvasement*), *ape* «трехколесный грузовой мотороллер».

К следующей подгруппе относятся ассимилированные итальянизмы с графической и морфологической адаптацией. Здесь пойдет речь о вошедших в вальдостанский вариант заимствованиях, частотность употребления которых подтвердил наш опрос. Например, существительное *tabaquerie* «табачный киоск» от итал. *tabaccheria*, что соответствует французскому *bureau de tabac*, *systémer (l'affaire)* «уладить» (дело) от итал. *sistemare*, во французском языке Франции это значение было бы передано другим глаголом – *arranger (l'affaire)*.

Помимо прямых лексических заимствований из итальянского, вальдостанский вариант богат разного рода кальками. Среди семантических калек важными являются вальдостанские административные и политические термины. В качестве иллюстрации можно привести слова *assessore* и *Junte*. В литературном французском языке эти слова существуют совершенно с другими значениями: «ассессор, заседатель; уголовный судья (в фехтовании)» и «хунта». Во французском языке Валь д'Аосты это два официальных термина: *assessore* означает «советник, член исполнительного комитета» и соответственно *Junte* (с большой буквы) – «орган исполнительной власти Регионального Совета / исполнительный комитет». Вышеперечисленные термины происходят от итальянских *assessore* и *Giunta*, являясь теперь их эквивалентами в официальных переводах, законодательных документах и т. д.

В корпус нашего опроса были также включены кальки морфосинтаксического типа, в которых копируется сочетаемость компонентов выражения. Некоторые противники заимствований, максимально избегавшие всех предложенных в опросе итальянизмов, охотно подтверждали употребление следующего сочетания: вместо французского *bougie de voiture (bougie d'allumage)* жители Валь д'Аосты используют выражение *chandelle de voiture*, что означает «свеча зажигания» (в машине). Вальдостанцы заменяют франц. *bougie* на менее распространенное, но все же существующее во французском языке *chandelle*, во французском

языке Франции означающее «свеча (сальная, стеариновая)», калькируя итальянское выражение *candela della macchina* (*candela d'accensione*). Параллелизм с итальянским выражением, по-видимому, и вызывает высокую частотность употреблений данного выражения.

Не менее известными являются фразеологические кальки из итальянского. Например, устойчивое сочетание *toucher le ciel du doigt* является калькой с итальянского *toccare il cielo col dito* «быть на седьмом небе от счастья», а выражение *C'est mon clou!* происходит от итальянского *È il mio chiodo fisso!* со значением «Это у меня идея фикс / навязчивая идея!».

Описав основные виды заимствований и калек из итальянского языка, предварительно отметим, что выявляется тенденция к увеличению употребительности итальянизмов, которые служат обновлению лексики вальдостанского французского. Исходя из общих подсчетов частотности итальянизмов по возрастным группам, можно сказать, что у молодого поколения процент употребительности выше, хотя и незначительно: группа №1 – 40%, группа №2 – 38%, группа №3 – 35%.

Вторым источником заимствований был и остается франкопровансальский язык, представляющий из себя, как уже было сказано, группу местных наречий / патуа, а носителей этих говоров в Валь д'Аосте называют *patoisants*, т. е. говорящие на патуа. Надо сказать, что среди прочих параметров мы просили респондентов указывать свой родной язык; 39% наших информантов, т. е. более трети, оказались либо носителями франкопровансальского, либо в качестве родного указывали два – патуа и итальянский язык.

Среди активно употребляющихся прямых заимствований из патуа следует отметить характерные для Валь д'Аосты примеры: сущ. *fruitier* «сыровар, торговец сыром», графически и морфологически адаптированная форма от франкопров. *freitë*, конкурирующая с классическим французским *fromager*; сущ. *rabeilleur* «целитель, костоправ» от франкопров. *rhabilleur / rabeilleur, rabeilleusa* (французский аналог *rebouteux*).

В качестве примера фразеологических калек из франкопровансальского приведем следующие выражения: *laver la chemise à quelqu'un* «перемывать кому-либо кости / косточки» от франкопров. *lavé la tsemise a quatsun* или *avoir la tête montée dans la lune* со значением «быть опьяненным» от франкопров. *avei la tète vià pe la leuna*.

Касательно заимствований из франкопровансальского необходимо подчеркнуть, что вопреки всем ожиданиям, общей урбанизации, более

высокому уровню образования молодежи и т. д. резкого спада в употреблении заимствований из патуа, судя по общим результатам анкетирования, не наблюдается: участники группы №1 узнали и смогли истолковать 35% предложенных лексических единиц, участники группы №2 – 41%, группы №3 – 39%. Средний процент узнаваемости объясняется, в частности, следующими фактором: в своих комментариях респонденты отмечали, что прекрасно понимают выделенные нами заимствования, но в анкете старались выбирать варианты «стандартного» французского; в жизни они также зачастую стремятся избегать форм из патуа, особенно при общении с незнакомыми людьми, потому что не могут быть уверены, что собеседник их поймет.

II. Вторая лексическая особенность вальдостанского варианта французского языка – архаизмы. Архаические черты характерны для всех вариантов французского языка. Пожалуй, самыми известными и частотными среди них можно назвать:

– архаичные формы числительных: *septante* «семьдесят» (*Валь д’Аоста*, Бельгия, Швейцария, восток Франции, республика Конго, Руанда); *huitante* «восемьдесят» (Швейцария и *Валь д’Аоста*) и *nonante* «девяносто» (*Валь д’Аоста*, Бельгия, Швейцария, республика Конго, Руанда и Бурунди);

– устаревшие названия приемов пищи: *déjeuner* «завтрак», *dîner / dinée* «обед», *souper* «ужин», известные не только в вышеперечисленных странах / регионах, но и в Канаде.

Говоря о вальдостанских архаизмах, следует отличать собственно архаизмы от историзмов, под которыми мы понимаем «слова, вышедшие из употребления в связи с исчезновением обозначавшихся ими понятий» [ЛЭС, 1990]. В качестве историзма в нашем опроснике фигурировало существительное *poëlle* «комната с отоплением» от франц. *poêle*. Некоторые респонденты даже отдельно прокомментировали это слово, подчеркнув, что понимают его смысл, но в современной действительности этой реалии – этой части дома – больше нет.

Среди собственно архаизмов вальдостанского варианта, т. е. слов, называющих существующие объекты и понятия, но «вытесненные по каким-либо причинам из активного употребления синонимичными лексическими единицами» [ЛЭС, 1990], можно выделить два типа: лексические архаизмы и семантические архаизмы. К лексическим архаизмам, или архаизмам-словам, которые устарели целиком как определенные звуковые комплексы, можно отнести вышеприведенные обозначения,

напрмир: *nonante* «девяносто», *souper* «ужин», что соответствует французским *quatre-vingt-dix* и *dîner*.

Семантические архаизмы, или архаизмы-значения, у которых вполне современная форма, а одно из значений устарело, в достаточной мере представлены в вальдостанском французском. Например, в вальдостанском сохранилось устаревшее значение существительного *adresse* «указание, совет» (в совр. франц. «адрес») или глагол *pratiquer qch* в значении «посещать что-либо» (в совр. франц. «применять»).

По результатам нашего анкетирования можно сказать, что в целом архаизмы исчезают из узуса, процент их узнаваемости довольно скромный: в среднем 7% в первой группе, 18% во второй и 20% в третьей, что говорит о том, что их употребляет меньшинство носителей. Их использование зависит от возраста информантов: участники старше 50 лет узнали большее количество предложенных архаизмов, однако это превосходство незначительно. Отсюда можно сделать вывод о том, что архаические черты не свойственны вальдостанскому варианту в той мере, в какой они характерны и существенны для других региональных вариантов, как, например, для швейцарского французского, где на них приходится основная часть особенностей (архаизмы считают одной из доминант во французском языке Швейцарии).

III. К третьей группе лексических единиц, составляющих своеобразие французского языка в Валь д'Аосте, относятся вальдостанские лексические новообразования, т. е. новые слова, созданные по французским словообразовательным моделям или собственные, неизвестные ни во Франции, ни в других регионах Франкофонии обороты, а также новые значения французских слов, появившиеся в результате семантического сдвига.

Например, французское слово *vilain*, существующее в литературном французском языке в качестве исторического термина «виллан (свободный крестьянин)», а также обладающее значением «дрянь, гадкий человек», переосмыслилось в «разбойника, бандита».

Созданию вальдостанских новообразований служат различные типы деривации. За счет префиксации из французских формантов было образовано вальдостанское существительное *prémaman*, означающее «беременная» (французское соответствие *enceinte*). С помощью суффиксации на базе французских основ были образованы слова *fermentatives* «винные ферменты» и *loyage* «арендная плата» от соответствующих французских аналогов *ferments* и *loyer*. Словосложение лежит в основе

существительного *mère-fille* «мать-одиночка»: в данном примере наблюдается перестановка компонентов по сравнению с французским источником, в котором слово с тем же значением звучит как *fille-mère*.

Вальдостанский вариант богат также фразеологическими оборотами, нехарактерными для других региональных вариантов, такими, как *Il est comme une pierre dans un mur* – дословно «как камень в стене», т. е. «крепко стоит на ногах», или *Donner un biscuit à un âne* – дословно «дать печенье ослу», что соответствует сочетанию «метать бисер перед свиньями».

Общие результаты, полученные нами при обработке группы вальдостанских новообразований, таковы: молодое поколение выбрало вариант с вальдостанскими новообразованиями только в 18% случаев, среднее – в 34%, старшее – в 29%. Приведенные данные говорят лишь о том, что собственно вальдостанские инновации не являются характерной чертой данного регионального варианта и постепенно исчезают из узуса.

Подводя итоги нашего анкетирования, хотелось бы остановиться на некоторых моментах. В первую очередь данное исследование позволило типологизировать ряд лексических особенностей вальдостанского варианта, которые были подразделены на три группы: заимствования из итальянского и франкопровансальского, архаизмы и вальдостанские лексические новообразования. Примеры, отобранные из каждой группы особенностей, подтвердили свою жизнеспособность, что само по себе уже немаловажно.

К вопросу о временной динамике употребления за последние 30 лет необходимо сказать, что при сравнении материалов нашего исследования и словника Ж.-П. Мартена оказалось, что примерно 30% лексических единиц, маркированных Ж.-П. Мартеном как вальдостанские, не подтверждены при новом опросе.

Исходя из общих подсчетов, можем заключить, что самый высокий процент узнаваемости был зафиксирован у заимствований из итальянского и франкопровансальского языков. Общий показатель у заимствований из патуа – 39% (по всем возрастным группам), незначительно меньше показатель у итальянизмов – 38%. На втором месте по частотности употреблений оказались вальдостанские новообразования – 28%. Самые скромный результат показали архаизмы – 20%.

Интересно, что заимствования из итальянского и франкопровансальского функционально не совпадают: если слова, пришедшие из патуа, относятся к повседневной, бытовой лексике, а также входят в семанти-

ческое поле «традиции, обычаи», то итальянизмы восполняют лакуны в политико-административной лексике. Иначе говоря, вырисовываются две противоположные тенденции: спад в употреблении архаизмов и вальдостанских новообразований и постепенное нарастание активности процесса заимствования лексических единиц, особенно из итальянского языка.

В качестве общего вывода мы можем сказать, что вальдостанский вариант французского языка, существующий на фоне итальянского и франкопровансальского языков в качестве третьего для большинства носителей, сохраняет свои региональные особенности и по сей день. В общем корпусе лексики содержится треть регионализмов независимо от возраста носителей, от их уровня образования и даже от их родного языка.

И в заключение автор хотел бы выразить благодарность Департаменту образования и культуры автономного региона Валь д'Аоста, Региональному бюро по этнологии и лингвистике, Вальдостанскому фонду Региональной библиотеки за помощь в сборе материалов и проведении анкетирования.

Список литературы

- Виноградов В.С.* Лексикология испанского языка. М., 2003.
- Загряжская Т.Ю., Чельшева И.И.* Франкопровансальский язык // Языки мира: Романские языки. М., 2001. С. 304–321.
- ЛЭС = Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. М., 1990.
- Armand F.* Petit dictionnaire du francoprovençal valdôtain. Aoste, 2013.
- Bérard E.* Dictionnaire du patois valdôtain. Aoste, 2005.
- Kasbarian J.-M.* Le français au Val d'Aoste // Le français dans l'espace francophone. Paris, 2010. Т. 1. P. 337–351.
- Knecht P.* Le français en Suisse Romande: aspects linguistiques et sociolinguistiques // Le français hors de France. Paris, 1979. P. 259–269.
- Martin J.-P.* Description lexicale du français parlé en Vallée d'Aoste. Aoste, 1984.
- Martin J.-P.* Le français parlé en Vallée d'Aoste et sa situation linguistique par rapport à l'italien // Le français hors de France. Paris, 1979. P. 271–284.

Сведения об авторе: Курбанова Камилла Искандеровна, канд. филол. наук, преподаватель кафедры французского языкознания филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: kamilla.k@mail.ru.

К 400-ЛЕТИЮ СО ДНЯ СМЕРТИ ШЕКСПИРА

Д.А.Иванов

ЖАНР ТРАГЕДИИ В ТВОРЧЕСТВЕ ШЕКСПИРА (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

В статье ставится проблема жанра трагедии в творчестве У. Шекспира: в условиях, когда современное литературоведение практически отказалось от универсальной концепции трагедии, остается обращаться к историческому подходу в понимании этого жанра. Однако история восприятия трагедий Шекспира на протяжении последних 400 лет сложна и запутанна. Поэтому в работе предлагается обзор жанровых концепций, современных Шекспиру, на фоне которых делается попытка рассмотреть его собственные трагедии 1600–1608 гг. как результат сложного жанрового эксперимента. Делается вывод о смешанной жанровой природе трагедий Шекспира, ставится вопрос об изучении номенклатуры их жанровых моделей.

Ключевые слова: драматический жанр, трагедия, Шекспир, шекспировская эпоха, Филип Сидни, «Защита поэзии», «Предостережение честным женщинам», Бен Джонсон, трагедия мести, семейная трагедия, трагикомедия

This article deals with a problem of the tragical genre in Shakespeare's works: since the modern literary criticism had to abandon the idea of tragedy as a general thing (i.e. apt to any period in the history of literature) we have no choice but to treat the genre historically. Unfortunately the history of Shakespeare's tragedies' perception during the last 400 years has been rather complicated. That is why this article proposes to go back as far as Shakespeare's own times in search of the ideas concerning the tragedy as a genre that he and his contemporaries would have shared. Against this background Shakespeare's mature tragedies (1600–1608) are found to be results of some sophisticated experiments with different dramatic and non-dramatic genres. The article arrives at a conclusion that Shakespeare's tragedies belong to a mixed genre and the question about necessity of compiling the list of Shakespeare's genre models is raised.

Key words: dramatic genres, tragedy, Shakespeare, the Age of Shakespeare, Philip Sidney, «An Apology of Poetry», «A Warning for Fair Women», Ben Jonson, revenge tragedy, domestic tragedy, tragicomedy.

Проблема жанра трагедии в творчестве Шекспира в целом до сих пор остается открытой. Она многогранна и включает в себя как вопросы из области истории жанров, так и вопрос о философском содержании шекспировских пьес в их связи с категорией «трагического». Сразу оговорим, что в настоящей работе нас будет интересовать главным образом история жанров; трагическое же, будучи категорией внежанровой (антропологич-

ческой и философской), неизбежно отойдет на второй план. Это не значит, что такая категория не важна, но с точки зрения истории жанрового мышления ею до поры можно пренебречь.

Таким образом, нас будет интересовать, во-первых, вопрос о том, придерживался ли Шекспир каких-то заранее данных и последовательных представлений о трагедии как о жанре, или корпус его трагедий складывался более или менее спонтанно, в ходе постоянно меняющегося жанрового эксперимента.

Во-вторых, мы затронем вопрос о практической реализации жанра трагедии в опыте драматурга, писавшего для сцены на протяжении примерно двадцати лет. Иными словами: насколько трагедии Шекспира единообразны в жанровом отношении, а насколько они демонстрируют тягу к смешению с другими жанрами или, напротив, к некоей внутрижанровой раздробленности?

Наконец, в-третьих, изучение жанра трагедии ставит нас перед более широким вопросом об источниках жанрового мышления Шекспира. Если современная наука о Шекспире хорошо знакома с источниками сюжетов его пьес¹, то столь же подробного перечня жанровых моделей Шекспира у нас нет и, насколько нам известно, подобный вопрос в шекспироведении никогда не ставился, хотя отдельные работы, затрагивающие такую проблематику, существуют (см. [Jones, 1977], [Dessen, 1986]).

В целом работы теоретического характера, затрагивающие жанровую проблематику применительно к творчеству Шекспира, в англоязычном литературоведении публикуются регулярно (см. [Orgel, 1979], [Danson, 2000], [Danson, 2011], [Gurr, 2011], [Burrow, 2013] и др.), что свидетельствует об актуальности темы.

* * *

Описывая выше проблему жанра трагедии в творчестве Шекспира, мы намеренно избегали ставить вопрос в сущностном ключе, в духе: «Насколько шекспировская трагедия является настоящей трагедией?» Такой вопрос, при всей его кажущейся самоочевидности, способен лишь уводить от подлинно научного исследования проблемы.

Современное литературоведение давно уже оставило попытки дать устойчивое определение трагедии, которое, будучи универсальным, могло бы необходимо и достаточно охватить все конкретные литературные тексты, традиционно относимые к этому жанру. По словам французско-

¹ См. классический труд [Bullough, 1957–1975].

го философа Жан-Мари Шеффера, написавшего в 1989 г. ключевую для понимания жанровой проблематики работу «Что такое литературный жанр?», сам вопрос о едином, сущностном, объективно (органически) присущем литературе понятии жанра поставлен неверно, а значит, все подобные, претендующие на универсальность жанровые определения, накопленные литературоведческой мыслью со времен Аристотеля, неизбежно неполны и ограничены [Шеффер, 2010: 61–62].

Шеффер убедительно показывает, что функционирование жанровых моделей – это сложный, а главное, неоднородный коммуникационный процесс, подразумевающий взаимодействие не менее двух жанровых режимов: авторского и читательского (режимов отправителя и получателя): «жанровая проблематика не едина, а оформляется как по крайней мере два разных вопроса: о создании текста и о его восприятии... текст служит основой для проявления жанровых интенций автора и пробным камнем для жанровых интерпретаций получателя... подступить к проблеме жанра с некоторыми шансами на успех можно лишь при релятивизации понятия текстуальной идентичности» [Шеффер, 2010: 152–153]. Это означает, в частности, что, по мере того как произведение определенного жанра стареет, различие между жанровыми интенциями его автора и жанровыми интерпретациями читателя / зрителя становится все более значительным. С точки зрения истории литературы, неизменными оказываются лишь «жанровые имена», но не обозначаемые ими явления.

Наконец, разбирая, как функционирует всякое «жанровое имя», Шеффер приходит к выводу, что оно подчиняется не одной, а сразу четырем жанровым логикам, которые подчас бывают взаимоисключающими². Практически это означает, полагает Шеффер, что нам сегодня остается только изучать и описывать эти логики ради создания истории жанрового мышления. Единой же и непротиворечивой жанровой системы на таких основаниях создать нельзя: с понятием «трагедии вообще» придется распрощаться раз и навсегда.

Следовательно, в случае с Шекспиром мы недалеко продвинемся, если не попытаемся выяснить, чем была трагедия в его время, а будем вместо этого прилагать к ней некие заранее готовые жанровые представления, на самом деле свойственные лишь нашему (или еще какому-то) времени. Здесь пролегает важный рубеж между литературоведением как наукой

² Шеффер выделяет следующие четыре критерия для различения жанровых логик: «экземплификация некоторого свойства, применение правила, наличие генеалогического или же аналогического соотношения» [Шеффер, 2010: 180].

и вольными актерскими, режиссерскими, зрительскими и читательскими интерпретациями шекспировских трагедий. Известно, например, что Гамлета можно играть и как «прекрасного принца», и как философствующего убийцу, и как погруженного в мистику неврастеника. Но эти и другие подобные им интерпретации помогают понять не столько жанровые законы, по которым творил Шекспир, сколько наши собственные представления о том, что подобает, а чего не подобает делать протагонисту трагедии, – но такое знание принципиально не исторично.

Хорошей иллюстрацией к сказанному может послужить история восприятия шекспировских пьес с точки зрения их жанровой принадлежности. Так, мы привычно говорим о шекспировских трагедиях – вслед за Джоном Хемингсом и Генри Конделлом, составителями Первого фолио (1623), но следует напомнить, что окончательный состав пьес этого жанра в шекспировском каноне сложился далеко не сразу. Если Хемингс и Конделл при подготовке своего издания поместили в раздел «Трагедии» 12 пьес Шекспира (включая «Троила и Крессида» и «Цимбелина») [FF, 2012], то впоследствии их выбор не раз подвергался пересмотру.

Первыми его оспорили классицисты XVII–XVIII вв. Так, английский критик Томас Раймер в 1693 г. утверждал, что «Отелло» не может называться трагедией, потому что собственно «трагическая часть» этой пьесы – не более чем «кровавый фарс без соли и смысла» [Rymer, 1693]. Другие критики полагали, что пьесы Шекспира достойны называться трагедиями, но лишь после соответствующей доработки. Так, Джон Драйден, который, как и издатели Первого фолио, считал «Троила и Крессида» трагедией, в 1679 г. переделал эту пьесу, полностью изменив финал, в котором неверная Крессида, желая доказать свою преданность Троилу, налагала на себя руки. В свою очередь Нейем Тейт, которому, как и многим зрителям того времени, невыносимо было видеть гибель безвинной Корделии, в 1681 г. создал собственную адаптацию «Короля Лира», в которой Лир и Корделия оставались в живых, – и в таком виде эта пьеса шла на сцене не менее 150 лет, прежде чем был восстановлен оригинальный шекспировский текст. Даже Сэмюэль Джонсон, крупнейший специалист по Шекспиру своего времени, признавал, что финал «Лира» в переделке Тейта ему нравится больше, поскольку он не оскорбляет моральные чувства зрителя.

В отличие от классицистов, критики викторианской эпохи, унаследовавшие у романтиков представление о гениальной непогрешимости Шекспира, взялись переделывать не его пьесы, а сами принципы жан-

ровой классификации. Результатом этого стали два важных жанровых новшества. Первое из них в 1877 г. предложил Эдвард Дауден. Он выделил в отдельную категорию четыре поздние пьесы Шекспира, назвав их «романтическими драмами» (romances): «Бурю», «Зимнюю сказку», «Цимбелина» и «Перикла» (следует напомнить, что в составе Первого фолио «Буря» и «Зимняя сказка» считались комедиями, «Цимбелин» – трагедией, а «Перикл» отсутствовал вовсе). Дауден так объяснил свое решение: «Эти пьесы окрашены в романтические цвета. Во всех четырех встречаются романтические эпизоды, в которых дети, считавшиеся потерянными, возвращаются к своим родителям... Действие этих пьес протекает на фоне прекрасных романтических ландшафтов – моря или гор. Эти драмы отмечены печальной красотой, очаровательной безмятежностью, которые в настоящей комедии показались бы неуместными» («Шекспир», 1877)³. Новшество прижилось, и таким образом «Цимбелин» лишился жанрового статуса трагедии, а шекспировский канон раздробился на четыре жанровых блока вместо традиционных трех – трагедий, комедий и исторических хроник.

Затем, в 1896 г., Фредерик Сэмюэль Боас обособил «проблемные пьесы» (problem plays), к которым, по его мнению, следовало отнести «Меру за меру», «Все хорошо, что хорошо кончается» и «Троила и Крессида» [Bawcutt, 2008: 43]. Идея Боаса многим пришлась по вкусу. В новую жанровую группу можно было объединить пьесы, поднимавшие, как казалось критикам рубежа XIX–XX вв., «проблемы» нравственного характера в духе зрелого Ибсена, а также пьесы, казавшиеся «неправильными» комедиями или трагедиями. В итоге жанровых категорий в шекспировском каноне стало пять, а собственно трагедий осталось десять: «Тит Андроник», «Ромео и Джульетта», «Юлий Цезарь», «Гамлет», «Отелло», «Король Лир», «Макбет», «Антоний и Клеопатра», «Тимон Афинский», «Кориолан».

Но и эти пьесы сопротивлялись попыткам подвести под них некую единую жанровую концепцию. Об этом свидетельствует многократно переиздававшаяся монография Эндрю Сесиля Бредли «Шекспировская трагедия», вышедшая в 1904 г. Бредли оказался не менее придирчив, чем любой из классицистов: сито его строгого отбора прошли всего четыре пьесы. Лишь «Гамлет», «Отелло», «Король Лир» и «Макбет» удостоились статуса «чистых трагедий» (the pure tragedies) [Bradely, 1904]. Свой выбор Бредли сделал, опираясь на философское представление о

³ Цит. по: [Orgel, 2008: 4].

«трагическом факте»⁴. Остальным шекспировским трагедиям Бредли в подобной «чистоте» отказал, тем самым в очередной раз поставив под сомнение их жанровый статус.

Таким образом, критики XX в. столкнулись с дилеммой: если и дальше продолжать дробить жанровые определения применительно к шекспировскому канону, то в конце концов мы рискуем обнаружить, что он состоит из нескольких десятков пьес разных жанров. Если же держать традиционного жанрового деления, то окажется, что шекспировские трагедии угрожающе раздвигают границы жанра. В итоге современные критики, оставив попытки уточнить степень их «чистоты», вынуждены были признать принципиально разнородный характер трагедий Шекспира в структурном и функциональном отношении: «Не стоит поддаваться искушению вывести для шекспировских трагедий аккуратную формулу, которая была бы похожа на... цитату из Аристотеля. У шекспировских трагедий эклектичные истоки, и именно поэтому они наделены такой эстетической силой. Представления самого Шекспира о том, к чему может прийти пьеса, которую его издатели, возможно, захотят назвать «трагедией», постоянно менялись» [Burrow, 2013: 18].

В этой связи особое значение приобретает вопрос о том, что сам Шекспир и его современники думали о драматических жанрах и как это знание влияло на сочинение новых пьес и практику театральных постановок.

* * *

Во второй половине XVI в. Англия, пусть и с некоторым опозданием, включилась в общеевропейский «процесс выдвижения жанра в качестве ведущей поэтологической категории эпохи» [Аверинцев и др., 1994: 28]. При этом английская критическая теория и литературная практика развивались не синхронно: если авторы английских трактатов о поэзии опирались на опыт итальянских и французских гуманистов, а через них — на жанровые идеи аристотелевской «Поэтики», новаторские по отношению к господствовавшим прежде стилистическим установкам «Науки поэзии» Горация, то английские сочинители только-только начинали освобождаться от рамок опыта средневековой литературы с ее стилистическими и тематическими моделями. По сути о 1570–1580-х гг. можно говорить как о все еще начальном этапе знакомства английских поэтов и драматургов с литературой европейского Возрождения, в ходе которого

⁴ Впрочем, впоследствии метод Бредли не раз подвергался критике; см., например, [Britton, 1960].

их собственный прежний опыт приходит в состояние своеобразного – и во многом неосознанного – брожения: «границы между средневековыми жанрами нивелируются: старые жанры легко входят в новые жанровые образования, легко уступают друг другу темы, образы, приемы... Идет многоплановый жанровый эксперимент» [Аверинцев и др., 1994: 29–30].

Действительно, в это время английские драматурги активно приспосабливали к условиям сцены самый разнообразный материал: сюжеты из сочинений античных авторов, средневековых легенд, исторических хроник и современных, главным образом итальянских, новелл; драматические структуры комедий Плавта и Теренция, драм Сенеки, традиционных средневековых постановок, итальянской ренессансной комедии; приемы психологической характеристики персонажей, заимствованные у тех же Плавта с Теренцием, но также из античных научных трактатов, трудов римских историков, рыцарского, галантно-авантюрного и плутовского романа, современных новелл и комедий; наконец, в ход шел и обширный набор аллегорических, назидательных, архетипических образов и мотивов, извлеченных из Библии, разнообразной религиозной литературы, античных мифов, традиционного фольклора и т.п. (см. [Baldwin, 1944], [Hunter, 1971: 55–66], [Vickers, 1971: 83–98], [Jones, 1977: 8–30], [Bate, 2009: 71–146] и др.). На протяжении всего XVI в. англичане активно переводили произведения классической и зарубежной литературы [Craig, 1966: 47–52] для широкого читателя. Наконец, к тому времени история развития английской средневековой и тюдоровской драмы уже насчитывала не менее двух веков, и этот опыт также был активно востребован Шекспиром и его современниками [Jones, 1977: 30, 33–34].

Но подобная «всеядность» английских драматургов, обеспечившая взрывной качественный и количественный рост постановок на лондонской сцене начиная с середины 1580-х гг., не находила адекватной оценки и поддержки среди ученых критиков своего времени. С одной стороны, предлагаемая ими новая жанровая парадигма, включавшая в себя представления о классической комедии и трагедии, была значительным шагом вперед по сравнению со средневековыми «интерлюдиями», помогала формировать зрительские ожидания, ставила перед актерами и драматургами новые художественные цели. Но с другой, она же сбивала с толку в тех случаях, когда сопровождалась рекомендациями и даже требованиями классицистического характера, пример которых мы находим в трактате сэра Филипа Сидни «Защита поэзии» («An Apology for Poetry or The Defence of Poesy», ок. 1583, опубл. в 1595). Сидни не стремится

последовательно излагать жанровую теорию, главная его тема – защита и восхваление поэтического воображения, обоснование первенства поэзии над другими науками. Соответственно, он еще не выделяет трагедию и комедию в отдельный род литературы, а рассматривает их наряду с другими поэтическими жанрами, или «подвидами» поэзии («more special denominations»), среди которых перечисляет следующие: «Героический, Лирический, Трагический, Комический, Сатирический, Ямбический, Элегический, Пасторальный и некоторые другие» [Сидни, 1982: 157]⁵.

Подобный способ обращаться с жанрами свидетельствует как минимум о двух вещах. Во-первых, перед нами сугубо риторическое отношение к слову, в рамках которого «подвиды» поэзии воспринимаются как различные способы украшения художественной речи, «но не ее суть». Суть же поэзии как высшей науки о добродетели «заключается... в познании сущности человека, этической и политической, с последующим воздействием на него» [Сидни, 1982: 159].

Во-вторых, к области драмы относятся всего два из перечисленных у Сидни жанров. Трагедия и комедия для него – два крупных раздела поэзии, к одному из которых можно возвести любую пьесу, в полном соответствии с принципами риторического мышления, осмысляющего бесконечное множество единичных феноменов через конечное число общих категорий.

Трагедию Сидни прежде всего определяет через ее дидактическую функцию, или тот терапевтический эффект, который она оказывает на зрителей. Трагедия «вскрывает раны и обнажает спрятанные под парчой язвы; короли из-за нее боятся быть тиранами и тираны открыто проявлять свой тиранический нрав; пробуждая восхищение и сострадание, она учит, как ненадежен этот мир и на каком шатком фундаменте возведены золотые крыши» [Сидни, 1982: 180].

Подобный подход не случаен. Если, как полагали многие критики эпохи Ренессанса, драма является разделом риторики, то подражание – лишь ее средство, а подлинная цель – убеждение. Следовательно, трагедия лишь в том случае достигает своей цели, если посредством страха и сострадания избавляет зрителей от опасных страстей, – аристотелевский катарсис в такой трактовке понимается как производимая трагедией новизность общественных услуг [Orgel, 1979: 42–43].

Обращает на себя внимание также и то, как Сидни описывает тематику трагических представлений. Трагедия учит «ненадежности»

⁵ Здесь и далее «Защита поэзии» цитируется в пер. Л. И. Володарской по указанному изданию.

окружающего мира прежде всего королей и тиранов, то есть тех, кому в наибольшей степени присуще чувство незыблемости своего положения. Такое понимание смыкается с назидательным пафосом целого ряда произведений английской литературы XIV–XVI вв., которые восходят к латинскому сочинению Боккаччо «О несчастьях знаменитых людей» («*De Casibus virorum illustrium*», 1365). Начало традиции положил Чосер в «Кентерберийских рассказах», и он же впервые воспользовался для ее описания жанровым термином «трагедия». В прологе к «Рассказу монаха» читаем:

Трагедию бы я определил
Как житие людей, кто в славе, в силе
Все дни свои счастливо проводили
И вдруг, низвергнуты в кромешный мрак
Нужды и бедствий, завершили так
Свой славный век бесславною кончиной.

(Пер. И. Кашкина) [Чосер, 1973: 208]

Вслед за Чосером национальное понимание «трагедии» закрепили Джон Лидгейт, автор влиятельного дидактического произведения XV в. под названием «Падение государей» («*The Fall of Princes*», 1430–1438), а также участники грандиозного стихотворного сборника «Зерцало правителей» («*A Mirror for Magistrates*», 1555, полн. 1559), которое пользовалось популярностью вплоть до середины XVII в.

Но вернемся к Сидни. Там, где автор «Защиты поэзии» заводит речь о современных ему театральных представлениях, он не скупится на критику, так как, по его мнению, английские драматурги не учитывают двух других признаков правильной трагедии – строгого соблюдения композиционных единств [Сидни, 1982: 203–204] и трагического декорума, то есть принципа соответствия художественной речи своему предмету. В этой связи Сидни нападает на трагикомедии – за то, что в них без необходимости смешиваются высокие и низкие предметы; из-за этого «ни восхищения, ни сочувствия, ни подлинного веселия сии трагикомедии не вызывают» [Сидни, 1982: 206]. Существующий русский перевод ослабляет резкое высказывание автора: не просто «сии трагикомедии», а «*their mongrell Tragicomedie*», то есть «их нечистокровная Трагикомедия» – своего рода «полукровка», появившаяся на свет вследствие морально сомнительного соединения трагедии и комедии. Буквальное значение слова *mongrel* во времена Сидни – собака смешанных кровей,

дворяня [Schmidt, 1971: I, 734], но оно также употреблялось в переносном смысле, прежде всего как бранное⁶. Жанровые категории тут начинают пересекаться с социальными: протестуя против смешения жанров, Сидни по сути дела выступает за незыблемость социальной иерархии, не допускающей «протivoестественных» союзов [Danson, 2011: 102–103]. Намек на то, что трагикомедия – «незаконнорожденная» дочь трагедии и комедии, должен был остро восприниматься елизаветинцами: в их представлении бастарды, дети незаконных, «чудовищных» связей были результатом нарушения нормального порядка наследования и считались морально ущербными [Neill, 2008: 145].

Таким образом, Сидни практически не находит в современном ему английском театре ни одной образцовой трагедии или комедии: «Наш[и] Трагедии[и] и Комедии[и]... ни законам приличий, ни законам искусной Поэзии не следуют», – заявляет он [Сидни, 1982: 203]. Но, отмечает американский ученый Стивен Оргел, мало кто вообще в Европе XVI в., по мнению гуманистов, был способен встать вровень с античными трагиками. И хотя, по мысли Сидни, у английских авторов выходят лишь «несовершенные» трагедии, тем не менее трагедиями эти пьесы в его глазах быть не перестают [Orgel, 1979: 35–36]. Это означает, что на раннем этапе развития классицизма отношение между жанром и конкретным произведением строится следующим образом: жанр мыслится как универсальное независимое явление, обладающее собственным достоинством, которое черпается из представлений об идеальном прошлом и может – в разных пропорциях – переноситься на современные произведения. «Жанры, с точки зрения критиков эпохи Ренессанса, представляли собой не наборы правил, а принципы классификации, или такой способ организации нашего знания о прошлом, который позволяет нам осознать свое отношение к этому прошлому и переносить на себя его достоинства» [Orgel, 1979: 41]. Трагедия в таком понимании способна вместить в себя бесконечный набор сколь угодно далеких от совершенства пьес – то есть служить для них идеальной мерой оценки.

Если бы Сидни (ум. в 1586 г.) дожил до появления на лондонской сцене трагедий и хроник Шекспира, он, несомненно, признал бы их трагедиями, но, скорее всего, «несовершенными». Действительно, вольное

⁶ См. примеры из шекспировского «Короля Лира»: «where's that mongrel?» (I, 4) – «Почему дворянжу этого не воротил?»; «the son and heir of a mongrel bitch» (II, 2) – «Сын ты и наследник подзаборной шлюхи» [Shakespeare, 2014], [Шекспир, 1990].

обращение с пространством и временем, двойные и тройные параллельные сюжеты, шуты и клоуны рядом с трагическими героями – все эти отступления Шекспира от строгих правил классицистической поэтики отмечались не раз. Тем более интересно обнаружить в трагедиях Шекспира ряд черт, сближающих его творчество с позициями Сидни.

Мы видели, что у Сидни речь шла о нравственном воздействии на «королей» и «тиранов». Шекспир явно знаком с этой точкой зрения. В «Гамлете», задумав разоблачить своего противника с помощью театрального представления в жанре трагедии мести, принц датский говорит:

... я слышал,
Что иногда преступники в театре
Бывали под воздействием игры
Так глубоко потрясены, что тут же
Свои провозглашали злодеянья...
...Зрелище – петля,
Чтоб заарканить совесть короля⁷.

(II, 2) [Шекспир, 1960: 66–67]

Впрочем, это не означает, что взгляды Шекспира на задачи драматического искусства полностью совпадали со взглядами Сидни. В том же «Гамлете» главный герой говорит о «назначении лицедейства, чья цель как прежде, так и теперь была и есть – держать как бы зеркало перед природой: являть добродетели ее же черты, спеси – ее же облик, а всякому веку и сословию – его подобие и отпечаток» (III, 2) [Шекспир, 1960: 75]. Ни о каком «очищении» или «излечении» речи тут не идет. Пожалуй, мысль Шекспира здесь даже строже, чем мысль Сидни, соответствует подлинным взглядам Аристотеля, для которого поэзия оставалась частью логики, а не риторики, и поэтому познание через подражание, а вовсе не убеждение, автор «Поэтики» называл подлинной сутью поэзии⁸.

Гораздо чаще пьесы Шекспира изображают, «как ненадежен этот мир и на каком шатком фундаменте возведены золотые крыши». В трех его произведениях свержение тирана или недостойного правителя служит

⁷ Цитаты из «Гамлета» даны в пер. М. Лозинского. Здесь и далее при цитировании пьес Шекспира в скобках римской цифрой обозначается акт, арабской – сцена.

⁸ Ср.: «Подражать присуще людям с детства: люди <...> даже первые познания приобретают путем подражания» (пер. М.Л. Гаспарова) [Аристотель, 1984: 648].

центральной темой – это «Ричард III», «Ричард II» (обе пьесы уже в Первом фолио были названы историческими хрониками) и «Макбет». Но и в других пьесах этот мотив достаточно важен. Ценой собственной жизни Гамлет убивает узурпатора Клавдия. Брут закалывает диктатора – и своего друга – Юлия Цезаря. Месть Тита Андроника приводит к смерти несправедливого императора Сатурнина. Гибнут честолюбивые старшие дочери короля Лира, да и сам Лир прекрасно знает, что такое «падение государя», и т. д.

Мы видим, что Шекспир по крайней мере был знаком с ученым мнением о целях трагедии, а также разделял представление гуманистов о том, что центральной темой произведений, созданных в этом жанре, должно быть наказание тиранов и вообще низвержение королей и сильных мира сего. Но как мы увидим дальше, само отношение Шекспира к драматическим жанрам было существенно шире, чем у гуманистов: он видел в них не незыблемые и объективные «принципы классификации», а наборы готовых приемов, которые можно было свободно комбинировать.

* * *

Несомненно, представления Шекспира о драматических жанрах формировались не только под воздействием гуманистических трактатов. Важное значение для него имел сценический опыт, в рамках которого жанры выступали частью метатеатрального языка, направлявшего диалог между актерами и зрителями. Мы имеем редкую возможность соприкоснуться с этим языком благодаря дошедшему до нас тексту анонимной трагедии «Предостережение честным женщинам» («A Warning for Fair Women»⁹), опубликованному в Лондоне в конце 1599 г. На ее титульном листе указано, что «Предостережение» «недавно» «несколько раз» играли «Слуги лорда-камергера», то есть труппа, в которой со дня ее образования в 1594 г. состоял Шекспир. Точная дата написания трагедии неизвестна, но британский шекспировед Эндрю Гарр полагает, что она могла быть создана в 1596–1597 гг. [Gurr, 2011: 69]. Возможным автором «Предостережения» в разное время считали Джона Лили, Томаса Лоджа и даже Шекспира, но Джозеф Куинси Адамс-младший убедительно атрибутировал пьесу Томасу Хейвуду [Adams, 1913: 594–620].

«Предостережение» открывается сценой, изображающей спор между тремя драматическими жанрами 1590-х гг. – трагедией, исторической

⁹ Прилагательное «Fair» в названии пьесы имеет двойной смысл и может относиться не только к «честным», но и к «красивым» женщинам.

хроникой и комедией. Все они персонифицированы женскими персонажами, и у каждой имеется соответствующий реквизит: Трагедия (Tragedy) появляется с кнутом в одной руке и ножом в другой, Историческая хроника (History) вступает на сцену с развернутым боевым знаменем, под грохот военного барабана, а Комедия (Comedy) входит, играя на скрипке. Конфликт провоцирует Трагедия, или «мадам Мельпомена», – она требует, чтобы соперницы покинули сцену. Комедия отвечает насмешками и затевает спор о сущности жанра трагедии. Мельпомена придерживается лестного для себя взгляда, ссылаясь на тот самый терапевтический эффект, о котором упоминал Сидни:

Я должна управлять страстями, чтобы тронуть душу [зрителя],
 Стеснить сердце, заставить его трепетать в груди,
 Извергнув слезы из самых суровых глаз,
 Чтобы вздернуть мысль на дыбу, вытягивая ее по форме сердца,
 Пока чувства не совлекутся прочь с их обычных путей;
 Вот в чем мой долг.

(I, 1. 38–43)¹⁰ [AWFFW, 2006]

Комедия тоже знакома с представлениями о том, что главная тема трагедии – наказание тиранов, однако добавляет ряд выразительных деталей, в пародийном ключе обыгрывающих особенности трагического жанра на елизаветинской сцене середины 1590-х гг. По мнению Комедии, Мельпомена обычно изображает:

Как некий проклятый тиран, чтобы заполучить корону,
 Закалывает, вешает, травит ядом, душит и режет глотки,
 А затем появляется завывающий Хор,
 И рассказывает нам о беспокойстве кошки,
 Потом о мерзком хныкающем призраке,
 Завернутом в отвратительную простыню или грубую шкуру,
 Который приходит, визжа, как недорезанная свинья,
 С криком: «Vindicta¹¹, мщение, мщение».

(I, 1. 44–51) [AWFFW, 2006]

Несомненно, тут описывается типичная трагедия мести в сенекианском стиле с ее узнаваемыми атрибутами: Хором, явлением призрака,

¹⁰ Здесь и далее римской цифрой обозначается номер акта, арабской цифрой – сцена, после точки идут номера строк. Подстрочный перевод наш.

¹¹ (лат.) Отмщения!

призывом к мести, экзальтированными страстями. Мельпомена в ответ замечает, что ее имя поблекло из-за соперничества со стороны Исторической хроники и Комедии с ее «плаксивыми любовными страстями» (I, 1. 36). В конце концов Мельпомене удастся «именем великого Аполлона и девяти Муз» (I, 1. 71) – прогнать соперниц со сцены, после чего она напрямую обращается к публике, чтобы предупредить ее о новаторском, с жанровой точки зрения, характере предстоящей пьесы. Действительно, в «Предостережении» не будет ни тиранов, ни призраков, не будет даже мщения – ее темой станет широко известная история реального убийства богатого лондонского купца Джорджа Сандерса, выходца из уважаемой в городе семьи.

Действительно, «Предостережение» принято относить к так называемым «семейным трагедиям» (*domestic tragedies*), сюжет которых развивается вокруг преступлений, совершенных частными лицами в частной обстановке. Первой пьесой такого рода принято считать анонимную трагедию «Арден из Фейвершема» (ок. 1590); созданное через шесть или семь лет после нее «Предостережение» – вторая или третья известная пьеса в этом ряду, а в начале XVII в. в этом жанре пишут сразу несколько драматургов: тот же Томас Хейвуд («Женщина, убитая добротой», 1603; «Английский путешественник», 1624), Роберт Ярингтон («Две достойные жалости трагедии», 1595?, опубл. 1601), Томас Мидлтон (?) («Йоркширская трагедия», 1605), Джордж Уилкинс («Бедствия вынужденного брака», 1606), Томас Деккер, Уильям Роули и Джон Форд («Ведьма из Эдмонта», 1621) и другие. Однако «Предостережение» может считаться трагедией лишь условно – целый ряд жанровых черт сближает эту пьесу с моралите, в том числе присутствие на сцене персонифицированных аллегорий, таких, как Похоть, Целомудрие или Справедливость, или проходящее красной нитью утверждение, что убийцу ждет наказание свыше, то есть от руки закона. Есть в «Предостережении» и переходные черты, связывающие его с ранними английскими трагедиями 1550–1560-х гг., в частности пантомимы, предваряющие драматическое действие (*dumb shows*)¹².

Таким образом, в первой сцене «Предостережения» автор разворачивает перед зрителями картину соотношения драматических жанров, по видимому, куда лучше приспособленную к вкусам лондонской публики, чем к ученым концепциям Сидни. Такое жанровое деление – на комедии,

¹² Такие пантомимы содержались, например, в первой «правильной» английской трагедии – «Горбодуке» Нортон и Сэвилла (ок. 1561).

хроники и трагедии – четверть века спустя ляжет в основу Первого фолио Шекспира. Значит, мы можем говорить об особой, в данном случае актерской, жанровой традиции, которая сохранялась на протяжении длительного времени в репертуаре как минимум одной столичной труппы – «Слуги лорда-камергера» (а с 1603 г. – «Слуги короля»). Выделял ли еще кто-нибудь в то время исторические хроники в полноценный жанр, мы не знаем.

Важно также, что в первой сцене «Предостережения» по сути подвергаются критике именно те жанры, в которых в 1590-е гг. писал Шекспир: трагедия мести, исторические хроники, комедии на романтический любовный сюжет. По мнению Гарра, это означает, что уже во второй половине 1590-х гг. «Слуги лорда-камергера» задумывались об обновлении своего жанрового репертуара [Gurr, 2011: 71]. Как именно Шекспир относился к этой критике со стороны своих товарищей по труппе, мы можем только догадываться, но очевидно, что после 1600 г. его творчество подвергается жанровой перестойке: исторические хроники остаются в прошлом¹³, комедии на высокий романтический сюжет трансформируются в сторону трагикомедий (или становятся «проблемными пьесами», как сказал бы Ф.С. Боас), а на первый план выходят трагедии, весьма далекие по своему характеру как от трагедий мести начала 1590-х гг. (таких, как «Испанская трагедия» Томаса Кида, «Тит Андроник» самого Шекспира или анонимный «пра-Гамлет», где, как писал Томас Лодж в 1596 г., на сцену выходил призрак с криком «Гамлет, отомсти!» [Hibbard, 2008: 13]), так и от семейных трагедий 1600-х гг., к числу которых ряд критиков тем не менее причисляет «Отелло» [Benson, 2012].

В этой связи нас интересует следующий вопрос: осознавал ли Шекспир, работая над «Гамлетом», «Отелло», «Королем Лиром» и т. д., что он сочиняет в жанре трагедии? Более полувека назад крупнейший британский шекспировед Кеннет Мюир утверждал, что в начале XVII в. «Шекспир обратился к трагедии отчасти потому, что завершил цикл английских исторических хроник <... > отчасти потому, что в «Двенадцатой ночи» уже до совершенства отточил присущую ему форму комедии <...> и отчасти потому, что продолжал ощущать в себе максимальный подъем сил, выход которым, как и своему более глубокому пониманию человеческой жизни, мог найти только в трагедиях» [Muir, 1961: 7]. Однако сегодня далеко не все критики согласны с тем, что Шекспир на-

¹³ Лишь в 1613 г. Шекспир в соавторстве с Джоном Флетчером напишет последнюю свою историческую хронику «Генрих VIII, или Все это правда».

столько целенаправленно двигался от более «простых» жанров комедии и хроники к жанру трагедии как наиболее «глубокому» и амбициозному. Так, британский ученый Колин Барроу замечает: если посмотреть, как Шекспир употреблял в своих пьесах слово «трагедия» и его производные (tragedy, tragic, tragical), то окажется, что эти слова, взятые в двух значениях – как описывающие «драматическое представление серьезного действия» или «печальное и ужасающее событие», – встречаются лишь в ранних пьесах Шекспира, главным образом в его исторических хрониках, а также в трагедии «Тит Андроник» [Schmidt, 1971: 1250]. В пьесах же 1600-х гг. Шекспир употребил слово «tragic» в значении «ужасный» лишь однажды – в финале «Отелло», в наиболее критический момент, для описания душераздирающей сцены, в которой фигурирует постель с лежащими на ней мертвыми телами главного героя, Дездемоны и ее служанки Эмилии (V, 2). В первом же значении, то есть для обозначения разновидности драматического представления, Шекспир использовал слово «tragedy» всего трижды, один раз в комедии «Сон в летнюю ночь» (V, 1) и два раза в «Гамлете» (II, 2; III, 2), причем все три раза в ироническом контексте. Получается, что слово «трагический» в смысле «ужасный» к началу 1600-х гг. почти полностью уходит из словаря Шекспира, а слово «трагедия» в смысле «разновидность драматического представления» он и вовсе никогда не использовал всерьез, а точнее, как полагает Барроу, считал его устаревшим [Burgow, 2013: 6], подходящим лишь для трагедий мести рубежа 1580–1590-х гг. (и в этом, очевидно, был согласен с автором «Предостережения»). Получается, что словоупотребление Шекспира расходится с обыкновением его издателей, в том числе коллег-актеров, которые, судя по жанровой рубрикации Первого фолио, называли его пьесы 1600-х гг. трагедиями. Видимо, сам Шекспир сознательно стремился к тому, чтобы творить на стыке жанров, экспериментировать с различными жанровыми моделями.

Так, уже «Гамлет», написанный около 1600 г., представляет собой смелый жанровый эксперимент. С одной стороны, приемы трагедии мести (ситуация кровной вражды, наличие призрака, вызывающего к отмщению, атмосфера мистического ужаса, пространственные монологи главного героя, «сцена на сцене» и т. д.) в нем выражены даже в более явном виде, чем в раннем «Тите Андронике». С другой стороны, трагедия мести – лишь одна жанровая модель в структуре «Гамлета». Потенциальный мститель в первой части пьесы, принц датский во второй части превращается в потенциальную жертву придворных интриг, а финальное убийство коро-

ля, больше похожее на спонтанный акт самозащиты, совершенно не соответствует канону трагедии мести, – достаточно вспомнить, что своего отца Гамлет при этом даже не упоминает. В поисках жанровой модели для второй половины «Гамлета» уместно вспомнить мистерии, широко распространенные в Англии в XIV–XV вв., но известные еще и в XVI столетии. В дошедших до нас эпизодах разных мистериальных циклов, драматически представляющих заговор первосвященников против Христа, мы найдем жанровый образец для сцены заговора против Гамлета, в котором участвуют Клавдий, Розенкранц и Гильденстерн (III, 3), Клавдий и Лаэрт (IV, 7)¹⁴. Кроме того, в «Гамлете» присутствуют и другие жанровые модели, вступающие в сложное взаимодействие друг с другом: трагедия как «падение государей» в духе «*De casibus...*» (тут гибнут сразу две королевские семьи – Гамлетов и Клавдия, а также дом Полония); едва намеченная семейная драма в составе Полония, Лаэрта, Офелии и их слуги Рейнальдо; романтическая любовная комедия с участием юноши, до умоисступления влюбленного в девушку, которую охраняет строгий отец; диспут с призраком в духе средневекового «*discretio spirituum*» [Greenblatt, 2013: 207–249]; метатеатральный дивертисмент, по ходу которого актеры на сцене, будто забыв о «своем» сюжете и выйдя из ролей, обсуждают современную для лондонского зрителя ситуацию с конкуренцией детских и взрослых театральных трупп (II, 2) или Гамлет пускается в подробные профессиональные наставления актерам (III, 2); сложная шутовская линия этой пьесы, охватывающая насмешки Гамлета над Полонием (II, 2; III, 2), безумства самого Гамлета (III, 2; IV, 3 и др.) и его знаменитый разговор с могильщиками (V, 1).

Уже по этому краткому перечню можно судить, как кардинально менялась жанровая техника Шекспира в начале 1600-х гг. Если предыдущие его пьесы, за исключением, быть может, первой части «Генриха IV», демонстрируют большую жанровую однородность, то пьесы 1600-х гг., в том числе «Мера за меру» и «Троил и Крессида», кажутся буквально сложенными из различных жанровых «паттернов», заставляющих зрителя раз за разом в течение пьесы пересматривать свое отношение к увиденному.

Современные критики нередко подчеркивают двойственный жанровый характер шекспировских пьес. Еще в 1981 г. Норман Рабкин писал

¹⁴ Подробнее о жанровом образце «заговор против Христа» в мистериях см. [Jones, 1977: 31–84]. Однако Джоунз находит эту модель не в зрелых трагедиях Шекспира, а в ранней хронике «Генрих VI», часть вторая.

о том, что историческая хроника «Генрих V» наделена противоречивой структурой, допускающей два противоположных по смыслу толкования, – для наглядного пояснения своей мысли критик прибегает к образу оптической иллюзии Эрнста Гомбриха, заставляющей наблюдателя видеть в одном и том же рисунке то утку, то кролика [Rabkin, 1981: 34–35]. Лоренс Дэнсон замечает, что буквально все пьесы Шекспира, начиная с самых ранних, пронизаны трагикомическими чертами: «смешанная форма является шекспировской формой по умолчанию» [Danson, 2011: 102]. По большому счету, об этом знал еще Сэмюэль Джонсон, когда в 1765 г. в Предисловии к своему изданию сочинений Шекспира писал: «В стро-гом, или критическом, смысле слова, шекспировские пьесы являются не трагедиями и не комедиями, но произведениями особого жанра...»¹⁵ В свою очередь, мы полагаем, что речь надо вести не о двойственной, а о множественной жанровой природе трагедий Шекспира.

* * *

В завершение обратимся еще к одной жанровой концепции начала XVII в. В 1616 г., в год смерти Шекспира, в свет вышли «Сочинения Бенджамина Джонсона» («The Workes of Beniamin Jonson») – роскошное издание в формате фолио¹⁶, за подготовкой которого автор наблюдал лично. В книгу, помимо стихов и масок, вошли девять пьес Джонсона, а ее титульный лист был украшен тщательно продуманной гравюрой, призванной засвидетельствовать классическую ученость автора «Сочинений». На рисунке, выполненном в виде портала в античном стиле, видное место занимают две женские фигуры, изображающие Трагедию и Комедию. Будучи помещены в ниши, фланкирующие портал, они равны по росту, но, как замечает Дэнсон, не равны по социальному статусу [Danson, 2000: 16–21]. Трагедия снабжена признаками монархического достоинства: на голове у нее корона, в руках скипетр, на плечах роскошное одеяние, за спиной драпировка из богатой ткани, высокая обувь на ногах, а по правую руку – шлем с военным забралом. Взгляд Трагедии устремлен в пространство, тогда как взгляд и жест Комедии обращены – как бы призывающе – к Трагедии. Комедия представлена куда скромнее: в сандалиях, без головного убора, в простой одежде, с пастушьим посохом; за спиной у нее ткань без всякого украшения, а по левую руку – маска с

¹⁵ Цит. по: [Danson, 2011: 108]. Пер.наш.

¹⁶ Через семь лет это издание послужит примером Хемингсу и Конделлу, которые также выпустят собрание пьес Шекспира в формате фолио.

мягкой сельской шляпой. На постаментах, под ногами каждой из фигур, изображены истории их возникновения. У Трагедии это человек на повозке, к которой привязан козел и приторочен мех с вином – явная отсылка к «Науке поэзии» Горация, которую сам Джонсон перевел на английский язык. Первого автора трагедий, сообщает Гораций, звали Феспис, он возил своих актеров на телеге и красил им лица винным суслом; козел же служил обычной наградой трагику или жертвоприношением богу Дионису, покровителю трагедий. На титульном листе Джонсона повозка, в которой сидит одинокий актер, забрана решеткой и напоминает передвижную тюрьму – положение этого человека тревожно, а взгляд так же отрешен, как и взгляд самой Трагедии. История комедии представлена хороводом людей, пляшущих вокруг пылающего алтаря, – это «комос», ритуал древнего культа, превозносящего праздничное единение, от которого комедия, как считалось, получила не только свое название, но и внутреннюю суть. Жесты участников хоровода так же открыты и радушны, как жест и взгляд Комедии, стоящей на постаменте.

Над головами Трагедии и Комедии на гравюре по объемному фризу проходит надпись – латинский стих из «Науки поэзии» Горация, призывающий будущего поэта не путать трагические и комические темы и размеры: «Пусть же каждый прием соблюдает пристойное место!» (пер. М.Л. Гаспарова). Таким образом, нижняя и средняя части портала на титульном листе «Сочинений» Бена Джонсона наглядно воплощают классические представления о драматических жанрах, весьма похожие на те, которые мы находим в «Защите поэзии» Сидни: трагедия и комедия, две полноценных и автономных разновидности драматической поэзии, различны как по происхождению, так и в основных деталях и должны соблюдать определенную дистанцию, не сходить с отведенного для каждой из них «пристойного места». Однако верхняя часть гравюры, изображающая расположенный над антаблементом фронтон прямоугольной формы с пристройкой наверху, свидетельствует об иной расстановке жанровых приоритетов – на этот раз более отвечающей практике елизаветинских драматургов и художественному опыту самого Джонсона.

Здесь мы видим фигуры Сатира, стоящего на стороне Трагедии, и Пастуха, расположенного над Комедией, – они, соответственно, воплощают два других жанра, уже не связанных непосредственно с драматическим искусством: сатиру и пастораль. Сатир держит в руках многоствольную флейту, Пастух играет на инструменте, похожем на одностовольную флейту с расширяющимся раструбом, а их посохи указывают на фигурки

античных богов – Диониса и Аполлона. Сатир и Пастух при этом выказывают большую готовность к единению и, видимо, музыкальной гармонии, чем расположенные ниже Трагедия и Комедия. Венчает же эту конструкцию еще одна женская фигура, сочетающая в себе элементы и Трагедии, и Комедии. Это Трагикомедия, о чем гласит соответствующая латинская надпись. На ней, как на Трагедии, корона и богатое нижнее одеяние, в руке она по-прежнему держит скипетр. Однако на ногах у нее не котурны, а простые сандалии, а плащ скромной отделкой схож с плащом, накинутым на Комедию. Трагикомедия смотрит прямо на зрителя, благодаря чему ее положение на гравюре оказывается не только самым верхним, но и композиционно центральным. Под ногами у нее, между Сатиром и Пастухом, изображен каменный римский театр полукруглой формы с деревянными надстройками внутри, напоминающими верхнюю галерею над сценой современного Джонсону английского театра. Как замечает Дэнсон, это вовсе не случайный анахронизм, а сознательная комбинация черт старого и нового театров: Джонсон тем самым хотел подчеркнуть преемственную связь между Античностью и Англией его дней [Danson, 2000: 21].

Таким образом, Бен Джонсон, гордившийся своей гуманистической образованностью и считавший себя наиболее ученым среди современников, признает высокое достоинство классической трагедии и демонстрирует, что хорошо понимает, в чем заключается ее отличие от комедии. Но сам он не готов полностью перейти на сторону неоклассицистов – напротив, его рисунок говорит о сложном устройстве театрального репертуара того времени. Номенклатура жанров расширяется – благодаря «посредничеству» сатиры и пасторали на сцену выходит трагикомедия, которая больше не представляет собой «полукровку», как ее называл Сидни, а занимает в системе драматических жанров едва ли не ведущее место. Действительно, в 1616 г., когда вышли «Сочинения» Бена Джонсона, трагикомедия благодаря усилиям позднего Шекспира, Джона Флетчера, Френсиса Бомонта и других драматургов, включая самого Джонсона, уже прочно заняла место на английской сцене. Не замечать ее было невозможно, а значит, трагикомедию требовалось встроить в систему драматических жанров и дать ей теоретическое обоснование. Над этим думали многие, и в 1610 г. соавтор Шекспира Джон Флетчер, публикуя свою трагикомедию «Верная пастушка» (1608), так объяснял в обращении к читателю особенности нового жанра: «Трагикомедия называется так не потому, что в ней смешиваются смех и убийства, а потому, что она

не может стать трагедией, поскольку в ней никто не умирает, но и комедией не может быть из-за близости героев к смерти»¹⁷.

Получается, что уже при жизни Шекспира, при его непосредственном участии, новый жанр рождается, обзаводится собственной теорией и начинает восприниматься современниками не как незаконная, а как полноправная разновидность драматической поэзии наравне с классическими комедией и трагедией. Примечательно, однако, что не все были готовы видеть в трагикомедии полноценный жанр. Если мы считаем, что около 1608 г. в творчестве Шекспира происходит последняя жанровая трансформация и он, оставив трагедию, переходит к сочинению трагикомедий, или «романтических драм», то для его товарищей по труппе и будущих издателей Хеммингса и Конделла эта перемена ничего не значит: при составлении Первого фолио они игнорируют «Перикла», отправляют «Бурю» и «Зимнюю сказку» в раздел с комедиями, а «Цимбелина» – к трагедиям; трагикомедий в их жанровом перечне нет вовсе, но там по-прежнему присутствуют исторические хроники, как и на сцене труппы «Слуги лорда-камергера» во второй половине 1590-х гг. Но, возможно, разглядеть жанровые отличия «Цимбелина» от, скажем, «Короля Лира» Хеммингсу и Конделлу помешала не столько близость «Цимбелина» к жанру трагедии, сколько близость «Короля Лира» к тому, говоря словами Сэмюэля Джонсона, «особому жанру» шекспировских пьес 1600-х гг., который представлял собой причудливую смесь разных жанровых моделей, строился как постоянный эксперимент с ожиданиями зрителей.

* * *

У истоков шекспировской эпохи ученые критики рассуждают о двух классических жанрах, которые выступают внешним мерилom достоинств любой пьесы, поставленной на английской сцене. При этом все современные постановки считаются не соответствующими идеалу комедии или трагедии, а сильнее всего достается трагикомедии как жанру «нечистокровному», посягающему на незыблемость литературной – и социальной – иерархии. На исходе эпохи мы видим, что комедии и трагедии пришлось потесниться и дать место трагикомедии, которая теперь утверждается на законных основаниях, подкрепляется теоретически и выступает современным дополнением к классическим жанрам. Именно этот сдвиг, вынуждающий трагедию (и комедию) гораздо строже, чем раньше,

¹⁷ Цит. по: [Danson, 2011: 104]. Пер. с англ. наш.

блюсти собственные границы, со временем привел к тому, что трагедия перестала считаться жанром универсальным, способным вобрать в себя опыт любой «серьезной» постановки. Там, где критик времен Филипа Сидни готов был, скрепя сердце, усмотреть пусть и несовершенную, но трагедию, критик времен Томаса Раймера в лучшем случае находил лишь кровавый фарс, а трагедию видеть отказывался.

Однако эта трансформация во взглядах критиков не отражала всей сложности преобразований, происходивших за фасадом традиционных жанровых наименований. Непосредственно в творчестве тех, кто создавал елизаветинскую драму в тесном контакте с коллегами по ремеслу и зрителями, мы обнаруживаем процессы жанрового размежевания и видоизменения, благодаря которым вся система драматических жанров, можно сказать, пребывает в подвижном и незавершенном состоянии. То же относится и к трагедии как отдельному жанру. Так, к концу 1580-х гг. на английской сцене становится популярной трагедия мести. И, хотя Шекспир, сочинивший в тот период «Тита Андроника», впоследствии мог считать эту жанровую форму устаревшей, ни зрители, ни другие драматурги так не думали, если судить по таким пьесам, как «Месть Антонио» Джона Марстона (1600), «Трагедия Бюсси д'Амбуа» Джорджа Чапмена (1604), анонимная «Трагедия мстителя» (1606), «Трагедия девушки» Бомонта и Флетчера (1609–1610) и целому ряду других.

На протяжении 1590-х гг. в репертуаре «Слуг лорда-камергера» появляются два созданных Шекспиром цикла исторических хроник, инкорпорирующих жанровые структуры трагедии в духе «*De casibus...*», а также черты средневековой мистерии. Попутно Шекспир пишет «Ромео и Джульетту» – трагедию, жанровые особенности которой тесно переплетаются с особенностями комедии (см. [Пинский, 1971: 118–120], [Danson, 2011: 121–122], [Bevington, 2013: 55–57]). Затем, на рубеже 1600-х гг., происходит дальнейшее размежевание: одни драматурги продолжают создавать трагедии мести, другие переключаются на семейную трагедию в духе «Предостережения», а третьи, прежде всего Шекспир, склоняются к произведениям смешанного жанра, то есть к широкому жанровому эксперименту. В творчестве Шекспира первой такой экспериментальной пьесой был «Гамлет», а последней – «Кориолан» (1608); для них характерно смешение самых разных жанровых моделей, зачастую почерпнутых не только из драматических источников, и трагический финал, ставивший, по-видимому, точку в процессе «самоопределения» жанровой формы пьесы.

Наконец, около 1608 г. этот «смешанный жанр» окончательно принимает в форму трагикомедии, и Шекспир опять играет одну из ключевых ролей в этом процессе. Перед нами новый жанровый эксперимент, но на этот раз в нем примерно в равных пропорциях смешаны элементы трагедии и комедии, а финал вплоть до самого конца представления остается открытым: с равной долей вероятности героев может ждать как смерть, так и счастье. И хотя у Шекспира все четыре поздние «романтические драмы» завершаются счастливо, финальной неопределенности в них гораздо больше, чем в куда более благополучных, хотя и «мрачных» комедиях «Мера за Меру» и «Все хорошо, что хорошо кончается». Примечательно еще и то, что с этого времени Шекспир действует уже не в одиночку: трагикомедия в духе «романтической драмы» прочно прописывается в репертуаре «Слуг короля»: пьесы этого жанра будут писать все штатные драматурги группы: и Бомонт с Флетчером, и Филип Мессинджер, и Джеймс Шерли.

Таким образом, зрелые трагедии Шекспира, написанные им в 1600–1608 гг., изначально носили двойственный жанровый статус. С ученой точки зрения, они относились к трагедиям и именно в таком статусе были зафиксированы в Первом фолио. Однако с точки зрения автора, отказавшегося от общепринятых моделей трагедии мести и семейной трагедии, а также прекратившего употреблять слово *tragedy* и его производные в начале 1600-х гг., речь шла о пьесах смешанного жанра, экспериментальных по своей сути, соединяющих разные жанровые модели. Именно их смешанная жанровая природа, по мнению ряда современных критиков, делает эти пьесы бесконечно разнообразными, наделенными неисчерпаемым потенциалом для истолкования, а значит, исполненными мощной драматической энергией.

Из сказанного следует, что само отношение Шекспира к жанрам было существенно иным, чем у многих его современников, включая Бена Джонсона. Там, где они видели универсальные принципы классификации, сообщающие современным пьесам толику вечного достоинства сочинений древних классиков, Шекспир должен был видеть инструментальные принципы построения новых пьес, набор перспективных моделей для бесконечного комбинирования смыслов и эмоций. И это ставит перед нами вопрос о типологии жанровых моделей в драмах Шекспира, о поиске жанровых источников, которые он использовал в своем творчестве. В отличие от источников сюжетов его пьес, их еще никто, насколько нам известно, не пытался описывать последовательно. Думается, такая

работа помогла бы нам лучше понять смысл, который Шекспир вкладывал в свои зрелые трагедии, – это и был бы способ приблизиться к историческому пониманию категории трагического у Шекспира.

Список источников

- AWFFW, 2006 – A Warning for Fair Women [Электронный ресурс]: The Tudor Facsimile Texts. [?], [2006]. Режим доступа: <https://archive.org/details/warningforfairwo00unknuoft>, свободный. Загл. с экрана. Яз. англ.
- FF, 2012 – Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies. Published according to the Originall Copies: [Электронный ресурс]: A digital facsimile of the First Folio of Shakespeare's plays, Bodleian Arch. G c.7. [Oxford?], [2012]. <http://firstfolio.bodleian.ox.ac.uk/>.
- Rymer Th. From A Short View of Tragedy (1693): [Электронный ресурс]. [Warwick?]. <http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/english/currentstudents/undergraduate/modules/fulllist/special/en352restorationdrama/RymerShortView.pdf>, свободный.
- Shakespeare W. King Lear / Ed. by R.A. Foakes. London; New York, 2014. (The Arden Shakespeare Third Series.)
- Аристотель. Соч.: В 4 т. Т. 4. М., 1984.
- Сидни Ф. Астрофил и Стелла. Защита поэзии. М., 1982.
- Чосер Дж. Кентерберийские рассказы. М, 1973.
- Шекспир У. Полн. собр. соч.: В 8 т. Т. 6. М., 1960.
- Шекспир У. Мера за меру. – Король Лир. – Буря / Пер. О. Сороки. М., 1990.

Список литературы

- Аверинцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. М., 1994.
- Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. М., 1971.
- Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / Пер. с фр. С.Н. Зенкина. М., 2010.
- Adams J. Q., Jr. The Authorship of a *A Warning for Fair Women* // Publications of the Modern Language Association of America. XXVIII, 4. 1913.
- Baldwin Th. W. William Shakespeare's small Latine & lesse Greeke: 2 vols. Urbane, 1944.
- Bate J. Soul of the Age. A Biography of the Mind of William Shakespeare. New York, 2009.

- Bawcutt N.W.* Introduction // Shakespeare W. *Measure for Measure*. New York, 2008. (The Oxford Shakespeare.)
- Benson S.* Shakespeare, *Othello* And Domestic Tragedy. New York, 2012.
- Bevington D.* Tragedy in Shakespeare's career // The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy. 2nd ed. New York, 2013.
- Bradely A.C.* Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth. London, 1904.
- Britton J. A.C.* Bradley as a Critic of Shakespearean Tragedy [Электронный ресурс]. [Chicago?], [1960?]. http://ecommons.luc.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1575&context=luc_diss
- Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare / Ed. by G. Bullough. Vol. I–VIII. London, 1957–1975.
- Burrow C.* What is a Shakespearean tragedy? // The Cambridge Companion to Shakespearean Tragedy. 2nd ed. New York, 2013.
- Craig H.* The Literature Of The English Renaissance: 1485–1660. New York, 1966.
- Danson L.* Shakespeare's Dramatic Genres. Oxford, 2000.
- Danson L.* The Shakespeare Remix: Romance, Tragicomedy, and Shakespeare's «distinct kind» // Shakespeare and Genre: From Early Modern Inheritances to Postmodern Legacies. New York, 2011.
- Dessen A.C.* Shakespeare and the Late Moral Plays. Lincoln; London, 1986.
- Greenblatt S.* Hamlet in Purgatory. Princeton, 2013.
- Gurr A.* «The stage is hung with black»: Genre and the Trappings of Stagecraft in Shakespearean Tragedy // Shakespeare and Genre: From Early Modern Inheritances to Postmodern Legacies. New York, 2011.
- Hibbard G.R.* Introduction // *Shakespeare, William*. The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark. Oxford, 2008. (The Oxford Shakespeare.)
- Hunter G.K.* Shakespeare's Reading // A New Companion to Shakespeare Studies. London, 1971.
- Jones E.* The Origins of Shakespeare. Oxford, 1977.
- Muir K.* Shakespeare: The Great Tragedies. London, 1961.
- Neill M.* Introduction // Shakespeare W. *Othello*. New York, 2008. (The Oxford Shakespeare.)
- Orgel S.* Shakespeare and the Kinds of Drama // Critical Inquiry. Chicago Journals. VI, 1. Autumn 1979.
- Orgel S.* Introduction // Shakespeare W. *The Tempest*. New York, 2008. (The Oxford Shakespeare.)
- Rabkin N.* Shakespeare and the Problem of Meaning. Chicago; London, 1981.

Schmidt A. Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary: 2 vols. 3^d ed. New York, 1971.

Vickers B. Shakespeare's use of rhetoric // A New Companion to Shakespeare Studies. London, 1971.

Сведения об авторе: Иванов Дмитрий Анатольевич, канд. филол. наук, старший научный сотрудник кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: zarubezh@philol.msu.ru.

Т.А.Шустилова

ДИХОТОМИЯ КОСМОСА И ХАОСА В ТРАГЕДИИ «МАКБЕТ» У. ШЕКСПИРА

Статья посвящена анализу элементов трагедии «Макбет» У. Шекспира, связанных с отражением фундаментальных представлений о космосе и хаосе. В ней отмечается существенное различие между пониманием космоса и хаоса в философских учениях античности, с одной стороны, и в христианстве – с другой. В статье проводится мысль о том, что, хотя некоторые античные взгляды по данному вопросу порой выражаются в тексте шекспировских пьес в эксплицитной форме, именно христианские представления, актуализируемые посредством системы отсылок к переломным моментам библейской истории, определяют структуру трагедии «Макбет» на более глубоком, идейном уровне.

Ключевые слова: Шекспир, «Макбет», космос, хаос.

The article explores the way in which the ideas related to the notions of cosmos and chaos are reflected in “The tragedy of Macbeth” by W. Shakespeare. Special attention is paid to the marked difference between the view of this dichotomy in philosophical teachings of antiquity and within the Christian perspective. Although some ideas of Classical philosophy are explicitly articulated by Shakespeare’s characters with regard to order, its collapse and restoration, in “Macbeth”, it is a set of Christian views, evoked by means of allusions to the key episodes of the Bible, that appear to determine the structural elements of the play on a more profound level.

Key words: Shakespeare, “Macbeth”, cosmos, chaos.

Внутренняя структура «великих трагедий» Шекспира и, в частности, пьесы «Макбет» во многом определяется дихотомией космоса и хаоса и представлениями, связанными с переходом от состояния гармонии к глобальному разладу – безумию, войнам, стихийным бедствиям – и в обратном направлении. По мнению ряда исследователей шекспировского творчества, в этих пьесах присутствует некая общая сюжетообразующая схема, имеющая корни в основополагающих представлениях о человеческой воле и судьбе мира, государства, отдельного человека¹. В данной статье предпринимается попытка определить сущность этих воззрений, их природу и характер отражения в пьесе.

Поставленный вопрос поднимался неоднократно исследователями шекспировского творчества. В частности, для объяснения внутренних

¹ См., например: *McAlindon Th. Shakespeare’s Tragic Cosmos*. Cambridge, 1996.

структурных элементов трагедий драматурга применяется понятие «великой цепи бытия» как совокупности уровней бытия, связанных отношениями иерархии и подобия и охватывающих все сущее – от Бога до природного мира. Нарушение порядка в одном из звеньев этой цепи приводит к разладу во всем мироздании. Именно таким образом, по мнению ряда ученых², можно охарактеризовать сущность и общую закономерность развития трагических событий в шекспировских произведениях.

Наиболее полное и емкое выражение этих представлений некоторые исследователи, вслед за Тильярдом, видят в монологе Улисса – героя трагедии «Троил и Крессида» (*Troilus and Cressida*, I.3.75–137)³. Наряду с идеей хаоса, слова Улисса отражают одно из важнейших представлений античной философии, связанное с понятием логоса. Это понятие является «концентрированным выражением таких функций досократовского правящего начала (архэ), как власть... меры и закона, сохранение единства и порядка во взаимопревращении стихий, вовлечение человека в процесс преобразования хаоса в космос», а в учении стоиков трактуется как «мировая разумно-творческая эфирно-огненная субстанция, Зевс и судьба»⁴.

В определенном отношении античные представления, к которым относятся слова Улисса, близки христианским. Не случайно понятия «логос» и, в меньшей степени, «хаос» были восприняты христианскими мыслителями и использовались для выражения некоторых важнейших аспектов нового религиозного учения. В контексте обоих мировоззрений своевольное нарушение закона, установленного высшей силой, будь то разумный принцип или Бог, осмысливается как причина зла, страдания, стихийных бедствий, войн, любого глобального разлада в мироздании. Однако следует обратить внимание на существенное различие между восприятием хаоса в античных философских системах и в христианстве. На наш взгляд, это различие проводится весьма последовательно в пьесах Шекспира.

Согласно ряду античных представлений, отраженных, в частности, в монологе Улисса, жизнь как бы движется по кругу между двумя противоположными, но переходящими друг в друга состояниями хаоса и космоса. При этом в рамках некоторых философских направлений античности (как, например, неоплатонизм) возникает диалектическая кон-

² См., например: Tillyard E.M.W. *The Elizabethan World Picture*. London, 2011. P. 3–8.

³ Ibid.; Fletcher A. *Time, Space and Motion in the Age of Shakespeare*. Cambridge; London, 2007. P. 131.

⁴ Доброхотов А.Л. Логос // Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Под ред. В. С. Стёпина. М., 2010. Т. 2. С. 445–446.

цепция хаоса, в которой последний связывается не только с деструктивной, враждебной всему сущему силой: он мыслится одновременно как всепорождающее и всепоглощающее начало, производящее в мире как разъединение, так и становление.

В христианском универсуме отношения божественного порядка и враждебной Богу разрушительной силы представляются иначе. Их осмысление связано с богословской интерпретацией переломных моментов библейской истории, более или менее явные отсылки к которым встречаются во многих трагедиях и трагикомедиях Шекспира, в том числе в пьесах «Макбет» и «Буря». Согласно распространенному в христианстве представлению, Бог кладет предел хаосу («бездне») при сотворении мира⁵ и создает совершенное пространство – Эдем, которое остается непроницаемым для сил тьмы вплоть до грехопадения человека, хотя хаос, понимаемый как бездна, продолжает существовать в виде ада⁶. Вследствие грехопадения весь земной мир отпадает от Бога, и восстановление исходной гармонии, божественного порядка оказывается невозможным в рамках человеческой истории: любой порядок является относительным и временным, так как утверждается на зыбком фундаменте искаженной первородным грехом природы. Таким образом, из-за первородного греха созданный Богом мир оказывается уязвимым для Дьявола и ада. Однако через смерть и воскресение Христа ад становится проницаемым для Бога, что делает возможным спасение души из бездны и преображение человеческой природы. В результате возникает оппозиция между «миром сим», который по-прежнему «лежит во зле» (1 Ин. 5:19) и подчиняется разрушительной силе Дьявола, и Царствием Небесным, по законам которого стремятся строить свою жизнь христиане. Неизбежный конфликт между двумя этими мирами в конце истории должен перерасти в глобальную, всеохватывающую борьбу. Хаос в этом контексте «приобретает у христианских экзегетов эсхатологическое значение, поскольку в Апокалипсисе (Откр. 17:8) говорится, что в конце времен “зверь выйдет из бездны”»⁷. Одержатъ победу в этой

⁵ «В христианской литературе понимание хаоса опосредовано библейской экзегезой. В Книге Бытия 1, 2 говорится о “тьме над бездною”, бывшей до сотворения мира. Эта “бездна”... по своему значению (темная, бездонная, страшная пустота) исключительно близка к греческому понятию хаоса и отождествляется с ним (по крайней мере со времен Августина...)» (*Бородой Т.Ю.* Хаос // Новая философская энциклопедия: В 4 т. Т. 4. С. 291).

⁶ Там же.

⁷ Там же.

битве предстоит Богу и всем, кто будет на Его стороне, после чего Его порядок будет установлен в Новом Творении, где обретут вечную жизнь «верные», и окончательно отделен от бездны – пристанища Дьявола и его служителей (злых духов и грешников).

Движение от порядка к его разрушению и к преодолению возникающего хаоса в трагедиях и трагикомедиях Шекспира связывается, на наш взгляд, не столько с запечатленным в словах Улисса античным представлением о круговороте хаоса и космоса, сколько с определенной традицией осмысления истории мира, увиденной сквозь призму Священного Писания. В контексте этого мировоззрения разрушение порядка типологически связано, в частности, с грехопадением; усилия, направленные на восстановление распавшегося мира, связываются с искупительной жертвой Христа и описанной в Апокалипсисе битвой между воинствами Бога и Зверя, а возвращение порядка – с окончательной победой Бога в конце истории и Новым Творением. Отчетливые аллюзии⁸ на все упомянутые библейские эпизоды присутствуют во многих трагедиях и трагикомедиях Шекспира, в том числе в пьесе «Макбет».

Отметим, что при выявлении и анализе аллюзий на библейские эпизоды в трагедии «Макбет» ключевым является для нас понятие *«аналогия»*: мы исходим из того, что посредством разного рода аллюзий некоторые образы и события шекспировских пьес преподносятся как *подобные* библейским; последние задают, таким образом, контекст, в котором первые обретают более глубокий, универсальный смысл. Те элементы библейского текста и явления религиозной культуры, отсылки к которым содержатся в произведениях Шекспира, рассматриваются нами как прецедентные феномены. Особое внимание при этом уделяется прецедентным ситуациям – «эталонным» ситуациям, обладающим в сознании представителей того или иного лингвокультурного сообщества определенными коннотациями⁹.

⁸ Здесь и далее слово «аллюзия» используется в самом широком значении, которое оно обретает в англоязычной библеистике, а не как наименование стилистического приема. Пример такого использования этого слова применительно к творчеству Шекспира мы находим, в частности, в монографии С. Маркса, определяющего слово *allusion* как «совокупность взаимосвязей между смыслами и значениями, на которую указывает Библия в шекспировских произведениях и Шекспир – в Библии, высвечивается благодаря аллюзии» (*Marx S. Shakespeare and the Bible. Oxford, 2000. P. 13; перевод наш*).

⁹ Гудков Д.Б. Теория и практика межкультурной коммуникации. М., 2003. С. 107–108.

Данный подход к интерпретации параллелей между пьесой и Библией имеет много общего с приемами средневековой экзегетики, в первую очередь с прообразованием (typology) и мидрашем (midrash), которые широко использовались для выявления и интерпретации параллелей между отдельными книгами и главами самой Библии. Данные приемы экзегетики были настолько прочно укоренены в сознании человека эпохи Средневековья и Возрождения¹⁰, что во многом определяли механизмы восприятия и интерпретации не только любого текста или произведения искусства, но и окружающей действительности¹¹.

Подтверждение этому мы находим, в частности, в словах, которые произносят герои трагедии «Король Лир» при виде обезумевшего от горя Короля и мертвой Корделии:

Kent
Is this the promised end?
Edgar
Or image of that horror?
(*King Lear*, V.3.261–262)

Показательно, что, хотя герои этой трагедии, будучи язычниками, не могли знать об «обещанном [в Библии] конце [мира]» ('promised end'), Шекспир наделяет их знанием, особенностями мышления и восприятия, свойственными человеку его эпохи: они воспринимают и осмысливают то, что происходит на их глазах, как «образ» финальных событий человеческой истории, предсказанных Иоанном Богословом (Отк. 6–18). В словах этих героев находит отражение тот механизм восприятия действия пьесы, который должен сработать и в сознании зрителей при осмыслении всего произведения и который определяет особенности нашего подхода к анализу библейских аллюзий в шекспировском тексте.

Итак, перейдем к анализу роли и символического потенциала аллюзий на упомянутые выше библейские эпизоды в трагедии «Макбет».

«Увековечить новую Голгофу»

Пространство, в котором разворачивается действие трагедии, с самого начала предстает погруженным в состояние хаоса: разгул стихии,

¹⁰ Hill J.S. *Infinity, Faith and Time: Christian Humanism and Renaissance Literature*. Montreal; Buffalo, 1997. P. 127–137.

¹¹ Marx S. *Op. cit.* P. 14–16.

появление ведьм и их слова, в которых основополагающие духовно-нравственные категории, выражаясь словами Улисса, теряют имя (“Fair is foul and foul is fair”, I.1.9), являются проекцией и одновременно следствием смуты, произошедшей в Шотландии. В следующей сцене мы узнаем о мятеже Макдональда, подавленном Макбетом и Банко. Причем в рассказе Старшины о ходе сражения Шекспир несколько отклоняется от текста своего основного источника – хроники Р. Холиншеда: если у последнего Макдональд сам кончает жизнь самоубийством, а Макбет лишь отрубает голову мятежнику, то герой Шекспира побеждает врага, сражаясь с ним на поле боя. Это отступление от исходного текста, по-видимому, призвано акцентировать доблесть Макбета, представить его как фигуру поистине героическую. В дальнейшем повествовании о сопротивлении, оказанном Макбетом и Банко войску норвежского короля и его союзника – Кавдорского тана, заслуга двоих полководцев также оказывается значительно большей, чем у Холиншеда, где решающую роль в победе над противником сыграла хитрость Дункана¹². Докладывая королю о военных подвигах двух полководцев, Старшина говорит, что они «не то стремились омыться в дымящихся ранах, не то хотели увековечить новую Голгофу»¹³ (“Except they meant to bathe in reeking wounds, / Or memorise another Golgotha, / I cannot tell”, I.2.40–42).

Как место казни множества преступников, усеянное их костями, Голгофа могла ассоциироваться с насильственной смертью как таковой и местом массовых захоронений; отсюда использование этого слова в английском языке в качестве нарицательного как синонима слова «кладбище». Однако в данном значении слово «Голгофа» едва ли могло сочетаться по смыслу с глаголом ‘memorise’ (здесь – «увековечить»). «Увековечить» можно значимое событие, а не просто место гибели людей. И это событие – сражение Банко и Макбета с врагами Шотландии – соотносится с библейским, скорее, на основе такого признака двух ситуаций, как страдание во имя спасения. На этом этапе развития сюжета роль Макбета и Банко в спасении Шотландии от мятежников соотносится с ролью Христа в спасении мироздания от власти и разрушительной силы Дьявола.

¹² Holinshed R. Holinshed’s Chronicles of England, Scotland and Ireland. Vol. 5. London, 1808 (reprinted from the second edition, 1587). P. 267.

¹³ Дословный перевод наш.

«Здесь небо радушьем веет»¹⁴

Акцентируя доблесть героя на уровне сюжета и используя рассматриваемую выше библейскую аллюзию, Шекспир усиливает контраст между двумя состояниями, в которых пребывает Макбет в начале действия и после убийства Дункана. Эти противоположные друг другу состояния осмысливались в богословских категориях эпохи как, соответственно, «рабство Богу» и «рабство Дьяволу». Переход от одного из них к другому типологически связан в сознании человека шекспировского времени с грехопадением. Параллель между преступлением супругов Макбет и прецедентной ситуацией грехопадения весьма очевидна и проводится на основе таких дифференциальных признаков, как наличие искусителя (в «Макбете» это ведьмы как «агенты» Дьявола), решающая роль жены, склоняющей мужа к преступлению, стремление обоих супругов обманным путем добиться запретного и, наконец, изменение в состоянии природы. Большинство этих параллелей не нуждается в подробном комментарии, и потому остановимся лишь на образе природы.

То, что естественный мир отзывается катаклизмами на преступления человека, является общим местом в произведениях Шекспира. Отметим, что описание стихийных катаклизмов, происходящих после убийства короля, Шекспир частично заимствует из другой части хроник Холиншеда, не связанной с историей Макбета¹⁵. Автору важно показать, как «противоестественный» поступок супругов Макбет приводит к тому, что все в природе начинает совершаться против своего естества.

Слова Старика и Росса, рассуждающих в четвертой сцене второго действия о произошедшем в природе разладе (II.4.10–11, 14–18), отражают вышеупомянутое представление о системе иерархических отношений, пронизывающих все сущее («великая цепь бытия»), нарушение которых на одном из уровней грозит глобальной катастрофой. Данное представление, заимствованное мыслителями поздней античности из философии неоплатонизма и адаптированное к христианскому учению, безусловно, образует один из основных культурных контекстов осмысления упомянутых событий. Однако другой не менее значимый контекст – библейский – задается благодаря аналогии с грехопадением, и в свете этой аналогии особое значение обретает описание природы в сцене, предшествующей осуществлению замысла супругов.

¹⁴ Пер. М. Лозинского.

¹⁵ Holinshed R. Op. cit. P. 235.

По приезде в имение Макбета Банко и Дункан выражают свое восхищение гармонией, царящей в этих местах:

This guest of summer,
The temple-haunting martlet, does approve,
By his loved mansionry, that the heaven's breath
Smells wooingly here...
Where they most breed and haunt, I have observed,
The air is delicate.

(I.6.3–6, 9–10)

Слова Банко о том, что небо здесь «радушнее веет», передают ощущение, что владения Макбета отмечены божественной благодатью. А упоминание ласточки (martlet) вызывает целый комплекс ассоциаций, связанных с идеей гармоничного сосуществования природы и человека¹⁶. В Англии издавна существовало поверье, что ласточки доверяют людям и потому свивают свои гнезда вблизи их жилищ¹⁷. Английский фольклор сохранил следы и других представлений, связанных с этой птицей:

The martin and the swallow
Are God Almighty's bow and arrow¹⁸.
Городская и деревенская ласточки –
лук и стрела всемогущего Бога.

(Перевод наш. – Т. III.)

Эта группа ассоциаций усиливается в словах Банко благодаря эпитету “temple-haunting” («обитатель храма»).

Итак, имение Макбета на этом этапе развития действия представляется отмеченным особой благодатью: в нем царит гармония между небом и землей, человеком и природой, что связывает его на ассоциативном уровне с образом Эдема. Подобно тому как грехопадение Адама и Евы положило конец блаженному существованию и сосуществованию человека и природы, преступление главного героя нарушает исходный божественный порядок, а точнее, порядок, возвращенный на шотландские земли после им же подавленных мятежей.

¹⁶ *Thiselton-Dyer Th. Folk-lore of Shakespeare. London, 1883. P. 128–130.*

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Forster Th. Researches about Atmospheric Phenomena. London, 1823. P. 262.*

«Взгляните на образ Страшного Суда!»

Совершенное Макбетом убийство короля Дункана и реакция других героев на произошедшее связаны посредством совокупности аллюзий с событиями, предсказанными в Откровении Иоанна Богослова. При виде убитого короля Макдуф, подобно героям пьесы «Король Лир» (см. цитату выше), говорит о трагическом событии, свидетелем которому он стал, как об «образе» ('image') конца света:

... Up, up, and see
The great doom's image!..
As from your graves rise up, and walk like sprites,
To countenance this horror!
(II.3.74–77)

Слово 'doom' в данном контексте может трактоваться как конец времен, то есть совокупность связанных между собой событий, включающих гибель мироздания после стихийных бедствий и финальной битвы между добром и злом, воскресение умерших, их шествие ко Христу и, наконец, Страшный Суд. В этой сцене содержится сразу несколько аллюзий на упомянутые библейские события. В процитированной выше реплике Макдуф призывает спящих пробудиться и встать с постели подобно тому, как мертвые, воскресая, выходят из гробов. В последующей реплике Леди Макбет уподобляет возгласы Макдуфа «ужасающему» ('hideous') звуку трубы (II.3.78–80). В Книге Откровения этот звук предшествует, с одной стороны, стихийным бедствиям (Откр. 8–9), а с другой – преображению «царства мира» в «царство Господа», которому не будет конца (Откр. 11:15).

Аллюзии на события, предсказанные Иоанном Богословом, как показывают приведенные цитаты из трагедий «Макбет» и «Король Лир», образуют один из важнейших контекстов осмысления природных катаклизмов и катастроф социально-политического и духовного характера, которые составляют сюжетную основу обоих произведений. С этими событиями соотносятся в концептуальном плане идеи противостояния божественного порядка и хаоса, финальной победы добра над злом. А на эмоционально-познавательном уровне с ними связано одновременно ощущение ужаса (в репликах Макдуфа и Эдгара присутствует слово 'horror') от предстоящих бедствий и страданий, трепета перед божественным откровением и, что не менее важно, надежда на восстановление справедливости, мира, гармонии после окончания истории.

«Божий воин»

С победой Божьего воинства над Дьяволом, предсказанной в Книге Откровения, соотносится в пьесе победа войска законного наследника – Малькольма – над Макбетом. В словах Малькольма предстоящее сражение осмысляется как битва вселенского масштаба, в которой не он, а сам Бог (“powers above” – «высшие силы») выступает как главный противник узурпатора, в то время как принц и его подчиненные предстают лишь орудиями Всевышнего.

...The powers above
Put on their instruments.
(IV.3.237–239)

Привлекает внимание в связи с этим образ Сиварда Младшего, отсутствующий у Холиншеда и введенный Шекспиром без какой-либо видимой необходимости. Этот эпизодический герой появляется на сцене, казалось бы, лишь для того, чтобы бросить вызов Макбету и бессмысленно погибнуть в поединке с ним. Как мы узнаем позже, не ему, а Макдуфу – человеку, «не рожденному женщиной», было суждено победить тирана, и смерть юного война будто подтверждает тщетность человеческих усилий перед волей судьбы. Однако в устах Сиварда Старшего смерть сына получает совсем иную интерпретацию. Узнав о том, что его сын умер в бою, герой восклицает:

Why then, God's soldier be he!
Had I as many sons as I have hairs,
I would not wish them to a fairer death...
(V.6.86–88)

Реакция Сиварда Старшего показательна: в условиях, когда судьба человека, народа и всего мира во многом предрешена высшей волей, а судьба души простирается за пределы физической смерти, первостепенной значимостью с христианской точки зрения обладает не результат действий человека, а намерение, направление его воли – то, чью сторону он принимает в битве между Богом и Дьяволом.

Подводя итог, отметим, что античные представления о «круговороте» хаоса и космоса словно соперничают в творчестве Шекспира с теми принципами осмысления судьбы человека, государства, всего мироздания, которые были сформированы христианским учением, и особенно – с его преломления в религиозной и культурной жизни эпохи. Именно

последние, на наш взгляд, играют структурообразующую роль в трагедии «Макбет» и в той или иной мере, по-видимому, в других трагедиях и трагикомедиях Шекспира. Переходы от космоса к хаосу и в обратном направлении воспринимаются в таком случае не как составляющие вечного круговорота, в который вовлечен универсум, а как элементы целенаправленного исторического процесса, которые соотносятся на основе подобия с переломными моментами библейской истории, такими как грехопадение, крестная жертва и воскресение Христа, Конец времен, Страшный Суд и Новое творение. Последние, будучи актуализированы в сознании зрителя посредством ряда устойчивых ассоциаций, задают один из важнейших контекстов осмысления событий и судьбы героев пьесы.

Список литературы

- Бородой Т.Ю.* Хаос // Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Под ред. В.С. Стёпина. М., 2010. Т. 4. С. 291.
- Гудков Д.Б.* Теория и практика межкультурной коммуникации. М., 2003. 288 с.
- Доброхотов А.Л.* Логос // Новая философская энциклопедия: В 4 т. / Под ред. В.С. Стёпина. М., 2010. Т. 2. С. 445–446.
- Fletcher A.* Time, Space and Motion in the Age of Shakespeare. Cambridge; London, 2007. P. 131.
- Forster Th.* Researches about Atmospheric Phenomena. London, 1823. 464 p.
- Hill J.S.* Infinity, Faith and Time: Christian Humanism and Renaissance Literature. Montreal; Buffalo, 1997. 216 p.
- Holinshed R.* Holinshed's Chronicles of England, Scotland and Ireland. Vol. 5. London, 1808 (reprinted from the second edition, 1587). P. 233–235, 264–277.
- Marx S.* Shakespeare and the Bible. Oxford, 2000. 176 p.
- McAlindon Th.* Shakespeare's Tragic Cosmos. Cambridge, 1996. 328 p.
- Shakespeare W.* Macbeth. New York, 2003. 304 p.
- Shakespeare W.* The Tragedy of King Lear / W.J. Craig, ed. London, 1942. 249 p.
- Thiselton-Dyer Th.* Folk-lore of Shakespeare. London, 1883. 527 p.
- Tillyard E.M.W.* The Elizabethan World Picture. London, 2011. 125 p.

Сведения об авторе: Шустилова Татьяна Антоновна, аспирант кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: mid_morning@mail.ru.

Д.А. Скоринкин

ЭЛЕКТРОННОЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЕ ТЕКСТА С ПОМОЩЬЮ СТАНДАРТА РАЗМЕТКИ TEI

Статья рассказывает о хранении и представлении текстовых источников в электронном виде с использованием стандарта TEI (Text Encoding Initiative) – специализированного языка разметки на основе XML. Стандарт TEI разработан как средство формального кодирования наиболее значимых текстологических свойств документа: физических параметров рукописи, критического аппарата, лингвистической информации, выходных данных, сведений об авторе, обстоятельствах публикации и первоисточнике. В статье описываются принципы использования, основные возможности и сферы применения TEI, а также представлен обзор проектов из разных гуманитарных областей, осуществленных с опорой на TEI-разметку.

Ключевые слова: электронное архивирование, цифровые издания, информационные технологии в текстологии и литературоведении.

This paper describes the use of TEI (Text Encoding Initiative) standard for digital preservation and representation of textual heritage. TEI is an XML-based encoding format specifically developed to meet the demands of scholars in the humanities. It provides ready-made solutions for encoding critical apparatus, various textological data and metadata, physical features of a manuscript, morphological and syntactic information, named entities and more. In this paper we describe the basic principles and best practices of TEI encoding and provide a survey of TEI-based projects from different fields.

Key words: TEI, digital humanities, textual scholarship, XML, text encoding.

1. Введение

Развитие информационных технологий меняет ландшафт во всех отраслях знания, в том числе и сугубо гуманитарных. Сама возможность существования текста в электронной форме открывает новые горизонты и одновременно ставит новые вопросы. Эти вопросы, как правило, междисциплинальны – ответы на них приходится давать представителям всех наук, объектом исследования которых может стать текст на естественном языке: историкам, лингвистам, социологам, литературоведам.

Новые возможности, которые дает электронное представление текста, – это в первую очередь его «машиночитаемость», высокая скорость поиска информации, легкость правки, а также наличие гипертекста, возможность параллельного редактирования и параллельного хранения версий, встраивания мультимедиа. С их появлением встает вопрос о выработке

общего формата (стандарта) электронного машиночитаемого представления текста, который позволил бы в полной мере использовать новый технологический потенциал в исследовательской работе. Представляется, что такой формат должен

1. позволять сохранить любой текст без потери значимой информации;
2. иметь средства для хранения сопутствующей метаинформации о тексте и его носителях;
3. иметь средства для кодирования и хранения иной метаинформации разных уровней – структуры текста, лингвистической разметки, критического аппарата и др.;
4. быть интернациональным, независимым от каких-либо конкретных естественных языков или программного обеспечения;
5. быть достаточно гибким, подходить для разных типов текстов и исследовательских задач;
6. быть «открытым», т. е. допускать доработку, расширение и адаптацию под новые задачи;
7. быть максимально структурированным и машиночитаемым, оптимизированным для автоматической обработки.

С таким стандартом у исследовательского сообщества фактически появляется универсальный метаязык, на котором его представители могут обмениваться – в том числе и в автоматическом режиме – самой разной текстологической информацией. Публикуя в таком формате документ, мы сразу же встраиваем его в мировую «коллекцию», делаем его машиночитаемым, к нему становятся применимы разработанные сообществом средства автоматической обработки, анализа и сопоставления текстов. Стандартизация позволяет избежать «изобретения велосипеда» и тратить время только на действительно новые исследования.

2. Стандарт TEI: предназначение, принципы, применение

Сегодня на звание универсального языка разметки текста для различных областей гуманитарного знания претендует язык TEI (Text Encoding Initiative)¹. TEI появился в 1987 г. и в наши дни стал де-факто стандартом для создания цифровых гуманитарных ресурсов за рубежом. Вокруг него сформировалось сообщество пользователей и разработчиков, проводится ежегодная конференция. Как следствие, теперь стандарт TEI включает в себя не только сами инструменты кодирования, но и концептуальные

¹ TEI (Text Encoding Initiative). <http://www.tei-c.org>.

решения, рекомендации для многих нетривиальных случаев, с которыми сталкиваются исследователи-гуманитарии при работе с источниками.

2.1. Предназначение стандарта TEI

Основная задача структурированной разметки – формальное эксплицитное представление некоторых свойств документа, заложенных в нем имплицитно. Допустим, перед нами документ, в котором содержится текст романа «Война и мир» Л.Н. Толстого из 90-томного полного собрания сочинений писателя (далее ПСС). Нам как читателям едва ли придет в голову задуматься о том, насколько много в этом документе текста, не принадлежащего Толстому (вступления и редакционные пояснения в начале, редакторские примечания внутри текста, комментарии, история создания в конце тома), для нас не составит труда понять, где кончается одна часть произведения и начинается другая, какие герои упоминаются в той или иной главе, какие реплики кем произнесены. Однако для машины ничего из этого не является «очевидным» – электронный текст без разметки остается не более чем цепочкой символов, что сильно ограничивает возможности работы с ним. Например, не закодирав вышеупомянутые знания о структуре текста и авторстве отдельных частей, трудно произвести корректный подсчет частотности слов и словосочетаний, употреблявшихся Толстым, быстро составить словарь языка писателя, изучить динамику тех или иных признаков по главам, частям и томам, да и вообще осуществить любое количественное исследование текста.

Рассмотрим другой пример (пример 1) – короткое письмо из 60-го тома ПСС Л.Н. Толстого²:

1)

Н. А. Некрасову.

1856 г. Марта 29–30. Петербург.

Не можете ли вы дать мне деньги за Метель теперь, а чтоб долг 400 р. оставался до следующего писанья. – Вы бы меня очень обязали. До свиданья. Ваш Толстой.

Человеку уже при беглом просмотре становится понятно, кем, кому, когда и откуда отправлено письмо. Однако для машины это пока что всего лишь цепочка символов, требующая сложного дополнительного анализа или явной маркировки элементов типа «адресат», «отправитель» и т. п. TEI предоставляет готовые формальные средства для кодирования любой подобной информации. Расставив соответствующие теги (метки,

² Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Т. 60. Письма 1856–1862. М., 1949.

о которых см. ниже), мы сделаем такое разделение «понятным» для машины, никак не изменив и не потревожив при этом исходную структуру тома.

2.2. Язык XML как технологическая основа для TEI

В основе TEI лежит язык XML (eXtensible Markup Language, расширяемый язык разметки). Он представляет собой расширяемый *метаязык*, то есть язык для описания других языков, в данном случае – языков разметки. XML намеренно очищен от какой-либо семантики, в нем нет элементов, которые были бы изначально связаны с понятиями или объектами из реального мира; его назначение – задать стандартный синтаксис и обеспечить общую технологическую основу для различных языков разметки. Подробный рассказ об XML выходит за рамки данной статьи, поэтому ниже мы опишем лишь некоторые его базовые свойства, понимание которых необходимо для рассказа о TEI.

XML позволяет задавать структуру любого документа с помощью набора вложенных друг в друга элементов (дерева XML). Элементы выражаются с использованием открывающих и закрывающих тегов, имеющих вид `<имя элемента>` и `</имя элемента>`. Приведем простой пример XML разметки художественного текста (пример 2):

2)

`<text>`

`<I>Вы хотите быть игрушечной</I>`

`<I>Но испорчен Ваш завод,</I>`

`<I>К Вам никто на выстрел пушечный</I>`

`<I>Без стихов не подойдет.</I>`

`</text>`

В этом примере использованы принятые в TEI элементы `<text>` (любой цельный текст) и `<I>` (строка как ритмическая единица поэзии). При этом `text` в данном случае является корневым элементом, в который вложены все четыре строки `<I>`.

Часто бывает необходимо хранить некую информацию о конкретном элементе. Например, мы хотим указать, что данный конкретный текст (но не любой элемент `<text>`) является четверостишием, а для каждой строки желаем закодировать метрическую структуру. В этом случае мы можем добавить к элементам соответствующие атрибуты. Воспользуемся атрибутами, которые предлагает нам TEI: атрибутом `@type` для типа текста, и специальным атрибутом `@met` для метрической структуры:

3)

`<text type = "quatrain">``<l met = "+-|+-|+-|+-">Дар напрасный, дар случайный, </l>``<l met = "+-|+-|+-|+-">Жизнь, зачем ты мне дана? </l>``<l met = "+-|+-|+-|+-">Иль зачем судьбою тайной</l>``<l met = "+-|+-|+-|+-">Ты на казнь осуждена? </l>``</text>`

2.3. Документ TEI

Основной единицей хранения является документ TEI, который технически представляет собой документ XML. Корневой элемент такого документа также называется `<TEI>`. Внутри него располагаются элементы `<teiHeader>` (содержит всю метainформацию о документе) и `<text>` (содержит текст документа с элементами, определяющими его структурное членение, а также любыми другими элементами, выделяющими какую-либо область или точку непосредственно в тексте). Самая общая структура может быть представлена таким образом:

4)

`<TEI>``<teiHeader></teiHeader>``<text>текст</text>``</TEI>`

2.4. Хранение метainформации о документе в TEI

Рассмотрим подробнее элемент `<teiHeader>`. В нем хранится информация о первоисточнике, из которого был получен электронный документ (например, библиографическое описание бумажного издания), о самом электронном документе (имена ответственных за подготовку, история изменений) и о конкретном тексте или текстах (жанр, перечень действующих лиц). У `<teiHeader>` есть четыре главных дочерних элемента: `<fileDesc>` (описание документа), `<encodingDesc>` (описание способа кодирования первоисточника), `<profileDesc>` («досье» на текст) и `<revisionDesc>` (история изменений документа). Мы подробнее остановимся на `<fileDesc>` и `<profileDesc>`.

Элемент `<fileDesc>` должен содержать полную библиографическую информацию о первоисточнике (если таковой существует). В идеале информация должна быть достаточной для того, чтобы сформировать библиографическое описание. Предположим, мы приняли решение создать

TEI-документ для повести Л.Н. Толстого «Детство». За основу возьмем электронную версию повести, полученную при оцифровке ПСС. Вероятно, в мы `<teiHeader>` захотим указать такие параметры, как название произведения, его автора, редакторов, дату создания и дату публикации, источник (т.е. в нашем случае – первый том ПСС³). В таком документе `<teiHeader>` с заполненным `<fileDesc>` может выглядеть как показано в примере 5 (для удобства чтения добавлены комментарии вида `<!--комментарий-->`):

5)

```

<teiHeader>
  <fileDesc> <!-- начало элемента <fileDesc> -->
  <titleStmt>
    <title>Повесть «Детство». Электронное издание.</title> <!-- название
нашего нового электронного документа -->
    <author>Толстой Л.Н.</author> <!-- автор текста-->
    <editor>Иванов И.И.</editor> <!--здесь может быть указан редактор
документа или составитель коллекции-->
  <respStmt> <!-- элемент responsibility statement (декларация от-
ветственности) предназначен для указания всех причастных к подгото-
вке документа с указанием роли каждого участника-->
    <resp>Подготовка и разметка метаинформации для электронного
издания</resp> <!--задача -->
    <name>Иванов И.И.</name> <!--ответственный -->
  </respStmt>
</titleStmt>
<publicationStmt>
  <publisher>Школа лингвистики <orgName>НИУ ВШЭ</
orgName></publisher> <!--издательство, организация или иной кол-
лектив, публикующий документ -->
  <availability> <!--сведения о лицензии и авторских правах -->
  <p>Распространяется свободно</p>
</availability>
</publicationStmt>
<sourceDesc> <!--описание первоисточника -->
  <biblStruct><!--элемент для структурированного библиографиче-
ского описания-->
    <author>Толстой Л.Н.</author>
    <title level="a">Детство</title> <!--название произведения -->

```

³ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Т. 1. Детство. Юношеские опыты. М., 1935.

<monogr> <!--элемент для части библиографического описания, которая относится к отдельной книге, тому и т.д.-->

<title level="m">Полное собрание сочинений. Том 1**</title>** <!--название тома-->

<imprint> <!--элемент для выходных данных -->

<pubPlace>Москва**</pubPlace>** <!--место выпуска издания -->

<publisher>Государственное издательство “Художественная литература”**</publisher>**

<date when="1935"/> <!--дата издания -->

</imprint>

</monogr>

<series> <!--элемент для части библиографического описания, которая относится к серии томов, собранию сочинений и т.д. -->

<title level="s">Л.Н. Толстой. Полное собрание сочинений**</title>**

<biblScope unit="vol">1**</biblScope>**

</series>

</biblStruct>

</sourceDesc>

</fileDesc>

<teiHeader>

Элемент **<profileDesc>** содержит метаданные, относящиеся непосредственно к тексту или текстам TEI-документа, – обстоятельства создания, жанр, используемые языки, в случае с письмами – информация об отправителе, адресате и адресах. Например, для повести «Детство» мы можем указать, что она была создана в 1852 г., писалась в Москве и нескольких населенных пунктах Кавказа; основной язык текста – русский, однако есть вкрапления немецкого и французского; кроме того, мы можем ввести некоторую классификацию текста по жанру и указать, что перед нами именно повесть.

б)

<profileDesc>

<creation> <!--информация об обстоятельствах создания текста -->

<date when="1852">1852**</date>** <!--дата создания текста -->

<placeName>Москва**</placeName>** <!--места создания текста -->

<placeName>станция Старогладковская**</placeName>**<!--места создания текста -->

<placeName>Старый Юрт**</placeName>**<!--места создания текста -->


```

<placeName>Тифлис</placeName><!--места создания текста -->
</creation>
<langUsage> <!--языки написания -->
  <language ident="rus" usage="99">Русский</language> <!--в атри-
буте @ident указан код языка в соответствии с ISO 639-3, в атрибуте @
usage - примерная доля языка в тексте в процентах -->
  <language ident="fra" usage="0,5">Французский</language>
  <language ident="deu" usage="0,5">Немецкий</language>
</langUsage>
<textClass> <!--элемент для указания принадлежности текста к тому
или иному жанру, типу, классу в рамках некоторой классификации-->
  <catRef type="type" target="#short novel"/>      <!-- к л а с -
сификация по жанру текста; в атрибуте target дана ссылка на элемент
таксономии short novel (повесть); описание или ссылка на таксономию
вводится в другой части <teiHeader> -->
</textClass>
</profileDesc>

```

Эти примеры содержат далеко не все элементы, которые допустимы внутри <teiHeader> – их полное перечисление было бы слишком громоздким, к тому же некоторые из них исключают друг друга. Полный перечень см. в «Руководстве TEI»⁴, раздел «TEI Header».

2.5. Хранение критического аппарата в TEI

Для отображения критического аппарата принципиальной является возможность параллельного представления в одном документе множественных вариантов (авторских, редакторских, корректорских и т. п.) и прочтений. Наличие такой разметки в дальнейшем позволяет выборочно отображать желаемые варианты, что уже не реализуемо на бумаге.

Основным средством параллельного представления является элемент <choice>, внутри которого могут быть помещены несколько вариантов текста, например авторский с опечаткой и редакторский исправленный или авторский в старой орфографии и редакторский в новой. В первом случае ошибочный вариант будет помещен внутри элемента <sic> («так у автора»), а исправленный – внутри элемента <corr> («исправленное написание»); во втором для исходного ненормализованного варианта предназначен элемент <orig> («оригинальное написание»), а для нормализованного – <reg> («нормализованное написание»). Возьмем для примера

⁴ TEI P5 Guidelines. <http://www.tei-c.org/Guidelines/P5/>.

вторую редакцию повести «Детство», которая приводится в первом томе ПСС⁵ наряду с другими черновыми вариантами (окончательной считается четвертая редакция). Там есть, в частности, такой фрагмент (рис. 1).

зается ложей.) А рябая родственница сказала: «верхомъ бы въ мискѣ еще тепленькій довели. Вотъ Княгиня И. В. всегда посылаетъ верхомъ² да еще къ Сухаревой башнѣ». Всѣ обратили вниманіе на рябую родственницу. — «Полноте, М. И.», сказалъ, добродушно улыбаясь, папа.

Рис. 1. Фрагмент страницы первого тома ПСС Л.Н. Толстого

Слово «верхомъ» снабжено сноской, которая выглядит так (рис. 2):

² *Написано: вихремъ.*

Рис. 2. Фрагмент страницы первого тома ПСС Л.Н. Толстого

Таким образом, здесь мы имеем дело с вариантом текста, который уже исправлен редактором, а оригинальное авторское написание дано нам в сноске. При помощи TEI эту ситуацию можно закодировать так:

7)

А рябая родственница сказала: «верхомъ бы въ мискѣ еще тепленькій довели. Вотъ Княгиня И. В. всегда посылаетъ **<choice><sic>вихремъ</sic><corr resp="#editor1">верхомъ</corr></choice>** да еще къ Сухаревой башнѣ

Атрибут @resp элемента <corr> содержит ссылку на идентификатор редактора. Список редакторов в таком случае должен храниться выше внутри <teiHeader>.

Текст первых трех редакций повести приведен в ПСС в старой дореформенной орфографии. Мы могли бы дополнить его современным написанием, тем более что процесс перевода несложно автоматизировать. При помощи TEI исходный и нормализованный варианты могут быть представлены так:

8)

<choice><reg>Вот</reg><orig>Вотъ</orig></choice> Княгиня И. В. всегда **<choice><reg>посылает</reg><orig>посылаетъ</orig></choice>** **<choice><reg>верхом</reg><orig>верхомъ</orig></choice>** да еще **<choice><reg>к</reg><orig>къ</orig></choice>** Сухаревой **<choice><reg>башне</reg><orig>башнѣ</orig></choice>**».

⁵ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Т. 1. Детство. Юношеские опыты. М., 1935.

При необходимости исправление и нормализацию орфографии можно совместить, поместив один `<choice>` внутри другого:

```
9)
<choice>
  <sic>
    <choice>
      <reg>вихрем</reg>
      <orig>вихремь</orig>
    </choice>
  </sic>
  <corr resp="#editor1">
    <choice>
      <reg>верхом</reg>
      <orig>верхомь</orig>
    </choice>
  </corr>
</choice>
```

Схожим образом в TEI обрабатываются различные прочтения неоднозначного текста. Они группируются внутри элемента `<app>` (элемент критического аппарата). Каждому отдельному прочтению соответствует элемент `<rdg>` (прочтение), основной вариант (при наличии) помещается в элемент `<lemma>` (главное прочтение). В качестве примера используем известный эпизод «Повести временных лет» о дани, которую платили хазарам и варягам славянские племена (рис. 3):

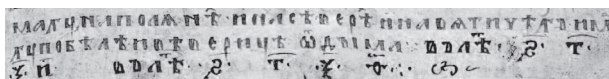


Рис. 3. Фрагмент текста Лаврентьевской летописи¹

Для последней строки этого текста существуют различные прочтения – «по беле и веверице от дыма» (что можно трактоваться как «по одной серебряной монете и беличьей шкурке») и «по беле(и) веверице от дыма» (по одной белой, т.е. зимней беличьей шкурке). Как правило, второе прочтение считается предпочтительным. В TEI это разночтение можно представить таким образом:

¹ Лаврентьевская летопись: Электронное представление рукописного памятника. <http://expositions.nlr.ru/LaurentianCodex/>.

11)

по

<app> <!--одна запись критического аппарата-->

<lemma wit="#w1 #w2">бѣлѣи</lemma>

<rdg wit="#w3">бѣлѣ и</rdg> <!--прочтение-->

</app>

въверицѣ ѿдыма

С помощью значений атрибута @wit варианты написания <lemma> и <rdg> ссылаются на соответствующие им источники. Список источников с идентификаторами, благодаря которым и возможна ссылка, приводится в <teiHeader> (<sourceDesc>) внутри элемента <listWit>:

12)

<listWit>

<witness xml:id="w1">Прочтение А.А. Шахматова<bibl>Шахматов А.А. Разыскания о русских летописях. М., 2001. С. 387.</bibl> </witness>

<witness xml:id="w2">Прочтение современного редактора<bibl>Лаврентьевская летопись // Полное собрание русских летописей. 2е изд. М.: Языки русской культуры, 2001. Т. I. 496 с. <bibl> </witness>

<witness xml:id="w3">Прочтение Д.С. Лихачева<bibl>Повесть временных лет / Подгот. текста, перевод, статьи и комм. Д.С. Лихачева; под ред. В.П. Адриановой Перетц. 2-е изд., испр. и доп. СПб.: Наука, 1996. 468 с.</bibl></witness>

</listWit>

Возможны случаи, когда редактор восстанавливает нечетко написанное слово, дополняет пропуск, дописывает утраченный фрагмент текста. Для этих целей в ТЕИ существует набор элементов, сгруппированных в модуле «Отображение первоисточника». Там же собраны элементы для описания физических свойств носителя текста – состояния и материала рукописи, повреждений и связанных с ними потерь и восстановлений текста. Введены отдельные теги для разметки поврежденных участков рукописей, авторских помет и добавлений на полях, текста, написанного другой рукой, в другое время, с помощью других инструментов и т. д.

К сожалению, объем статьи не позволяет описать многие другие аспекты применения ТЕИ – разметку именованных сущностей и темпоральных указателей, работу с географическими координатами, лингвистическую разметку, кодирование физических свойств рукописи, встраивание изображений, специфику применения ТЕИ для разметки поэзии, драмы, писем. Детальное описание каждого аспекта см. в «Руководстве ТЕИ».

3. Применение ТЕІ: обзор проектов

На официальной странице ТЕІ указаны адреса 169 проектов и электронных ресурсов, использующих стандарт. Представители консорциума подчеркивают, что это число едва ли полное и точное количество исследователей и коллективов, применяющих ТЕІ, неизвестно.

Значительная часть ресурсов, которые используют ТЕІ, связана с цифровым представлением классического литературного наследия. Среди них стоит отметить проекты «Мир Данте» («World of Dante»)², посвященный «Божественной комедии», и «Электронный архив Петра-пахаря»³, построенный вокруг разных версий «Видения о Петре-пахаре» Уильяма Ленгланда.

Проект «Мир Данте» позволяет осуществлять поиск отдельно по персонажам, локациям животным, мифическим существам и «божественным сущностям», упоминающимся в «Божественной комедии». В режиме просмотра пользователь видит оригинальный текст на итальянском, выравненный с ним английский перевод и меню, в котором отображаются присутствующие в данной песне именованные сущности. При выборе любой из них упоминание подсвечивается в тексте. Кроме того, здесь представлены различные визуальные хронологии, карты, иллюстрации к поэме, сопровождаемые подробными аннотациями и комментариями.

«Электронный архив Петра-пахаря» хранит все имеющиеся варианты поэмы «Видение о Петре-пахаре» – памятника английского позднего средневековья. Создатели ресурса при разметке делали акцент на документировании критического аппарата и отражении физических свойств манускриптов. В отличие от предыдущего проекта, в «Электронном архиве Петра-пахаря» разметка в формате ТЕІ доступна для просмотра и изучения.

Часто с использованием ТЕІ создаются литературные и литературно-публицистические архивы, представляющие наследие определенной эпохи, художественного направления или социальной группы. Таковы проекты «The Yellow Nineties Online»⁴ (посвящен эпохе *fin de siècle* и знаковому для нее журналу «Желтая книга»), «Victorian Women Writers' Project»⁵ (произведения женщин-литераторов Викторианской эпохи),

² The World of Dante. <http://www.worldofdante.org/>.

³ Piers Plowman Electronic Archive. <http://piers.iath.virginia.edu/index.html>.

⁴ The Yellow Nineties Online. <http://www.1890s.ca/>.

⁵ Victorian Women Writers' Project. <http://webappl.dlib.indiana.edu/vwwp/welcome.do>.

«Wright American Fiction 1851–1875»⁶ (тексты американской литературы третьей четверти XIX в.), «African American Women Writers of the 19th Century»⁷ (проект Нью-йоркской публичной библиотеки, посвященный творчеству женщин афроамериканского происхождения), корпус греческой поэзии *Ανεμόσκαλα*⁸. В большинстве случаев TEI используется для разметки метainформации, стихотворных строф и строк, критического аппарата. Пример 15 демонстрирует использование элемента `<choice>` в проекте «Victorian Women Writers' Project» для исправления опечатки в исходном издании 1877 г.:

15)

Miss `<choice>`

`<sic>`Brontë`</sic>`

`<corr>`Brontë`</corr>`

`</choice>`'s was exceedingly small, nervous and poor, but quite legible.

В режиме для чтения на сайте проекта фрагмент отображается так:

Miss Brontë-Brontë's.

Отдельно стоит отметить российский проект «Фольклорный архив Башкирского государственного университета»⁹. Он представляет собой пополняемую коллекцию фольклорных записей, собранных в Республике Башкортостан студентами и сотрудниками БашГУ. Коллекция снабжена формой поиска по текстам, включая лингвистический поиск по словоформам, и дополнена лингвогеографической информацией в виде интерактивных карт с местами записи конкретного текста.

Еще один большой класс проектов составляют электронные архивы выдающихся людей – не только писателей и поэтов, но также ученых, художников, философов, общественных деятелей. С использованием TEI созданы архивы Эмили Дикинсон¹⁰ и Перси Шелли¹¹, Эдварда Мунка¹² и

⁶ Wright American Fiction 1851–1875. <http://webappl.dlib.indiana.edu/TEIgeneral/welcome.do?brand=wright>.

⁷ African American Women Writers of the 19th Century. http://digital.nypl.org/schomburg/writers_aa19/.

⁸ Ανεμόσκαλα. <http://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/index.html>.

⁹ Фольклорный архив Башкирского государственного университета. <http://lcpb.bashedu.ru/index.php?go=editions>.

¹⁰ Emily Dickinson Archive. <http://www.edickinson.org/>.

¹¹ The Shelley-Godwin Archive. <http://shelleygodwinarchive.org/>.

¹² eMunch: Edvard Munch's Written Materials. <http://www.emunch.no/>.

Генрика Ибсена¹³, Ван Гога¹⁴ и Джереми Бентама¹⁵. Такие ресурсы сконцентрированы на сборе всего письменного наследия одного человека – литературных произведений, научных работ, публицистических текстов, переписки, дневников.

Один из проектов этого типа – электронный архив Чарльза Брокдена Брауна¹⁶, выдающегося американского романиста, литературного критика и редактора. В архиве представлены романы, эссе, памфлеты, критические статьи и личная переписка. Пользователь ресурса может одновременно читать текст Брауна, просматривать факсимиле и непосредственно изучать TEI-разметку. В ней помимо метаданных о времени, месте и обстоятельствах издания содержится критический аппарат, информация об исправлениях и вставках в рукописи. На примере этого проекта видно, как может взаимодействовать фотокопия и электронный текст, связь между которыми устанавливается с помощью разметки в TEI. Ниже на рисунке (4) представлен пример зачеркивания в одном из манускриптов, где Браун сначала написал *my tongue* («мой язык»), а затем исправил на *my lips* («мои губы»):

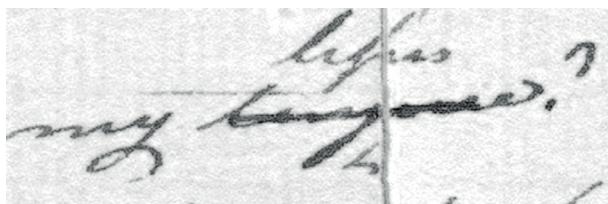


Рис. 4. Фрагмент письма Чарльза Брокдена Брауна

На рисунке (5) показано, как это же место отображается в режиме для чтения:

tongue ^ lips?

Рис. 5. Отображение фрагмент письма Чарльза Брокдена Брауна в режиме для чтения

¹³ Henrik Ibsen's Writings. <http://www.ibsen.uio.no/>.

¹⁴ Vincent van Gogh – The Letters. <http://vangoghletters.org>.

¹⁵ Transcribe Bentham. <http://www.transcribe-bentham.da.ulcc.ac.uk/>.

¹⁶ The Charles Brockden Brown Electronic Archive and Scholarly Edition. <http://www.brockdenbrown.cah.ucf.edu>.

Пример 16 показывает, как выглядит исходная разметка в TEI:

16)

my

<del rendition="#overstrike">tongue

<add place="above">lips</add>

Также у архива есть расширенный поисковый интерфейс, позволяющий искать по метаданным, фильтровать тексты по жанру и времени создания, использовать в запросе логические операторы.

Еще один примечательный проект такого рода – электронный архив Марка Твена¹⁷. Здесь также предоставляется возможность одновременного просмотра текста и факсимиле, реализован поиск по атрибутам документа: тексту, примечаниям, критическому аппарату, датам; для корреспонденции – по адресату. Большая коллекция писем, отправленных и полученных писателем, представляется наиболее интересной частью архива.

Отдельный крупный кластер TEI-ресурсов формируют коллекции исторических памятников. Среди них можно выделить две основные подгруппы – ресурсы, посвященные работе с древними и средневековыми манускриптами, и проекты по оцифровке свидетельств более поздних, но имеющих явную общественную значимость. Из первой категории можно упомянуть Integrating Digital Papyrology¹⁸ (оцифровка, изучение и коллаборативное описание папирусов), Europeana Regia¹⁹ (оцифровка европейских рукописей средних веков и Возрождения), Early Irish Glossaries Database²⁰, (оцифровка средневековых ирландских словарей; разметка в TEI применяется для хранения как критического аппарата, так и лингвистической информации), Medieval Nordic Text Archive²¹, группу схожих эпиграфических ресурсов по расшифровке письменных памятников античности – Inscriptions of Roman Tripolitania²², Inscriptions of Roman Cyrenaica²³, Inscriptions of Aphrodisias²⁴, Inscriptiones antiquae Orae Septentrionalis Ponti Euxini²⁵ (посвящен греческим и латинским памятни-

¹⁷ Mark Twain Online. <http://www.marktwainproject.org/>.

¹⁸ Integrating Digital Papyrology. <http://papyri.info/>.

¹⁹ Europeana Regia. <http://www.europeanaregia.eu/>.

²⁰ Early Irish Glossaries Database. <http://www.asnc.cam.ac.uk/irishglossaries/>.

²¹ Medieval Nordic Text Archive. <http://www.menota.org/>.

²² Inscriptions of Roman Tripolitania. <http://irt.kcl.ac.uk/>.

²³ Inscriptions of Roman Cyrenaica. <http://ircyr.kcl.ac.uk/>.

²⁴ Inscriptions of Aphrodisias. <http://insaph.kcl.ac.uk/iaph2007>.

²⁵ Inscriptiones antiquae Orae Septentrionalis Ponti Euxini. <http://iospe.kcl.ac.uk/>.

кам, найденным на северном побережье Черного моря, осуществляется при участии РАН).

Существует и российский проект «Манускрипт»²⁶, посвященным древним славянским письменным памятникам и использующий ТЕИ²⁷. Его создатели подготовили электронное издание глаголических и кириллических рукописей с возможностью чтения как в оригинальном, так и в адаптированном виде, а также разработали информационно-поисковую систему для исследования текстов, которая позволяет задавать сложные запросы и работать с выборками.

Вторую подгруппу представляют, например, проекты Voices of the Holocaust²⁸ (расшифровки интервью с людьми, пережившими Холокост), Early Canada Online²⁹ (архив письменных памятников истории Канады), A Family at War: The Diary of Mary Martin³⁰ (дневник матери пропавшего без вести солдата Первой мировой, написанный в форме писем к сыну). Промежуточное положение занимает ресурс Colonial Despatches³¹, на котором хранится оцифрованная переписка между британским Министерством по делам колоний и администрацией Британской Колумбии.

Наконец, следует сказать и об использовании ТЕИ для создания лингвистических корпусов, то есть коллекций текстов, снабженных лингвистической разметкой. Поскольку стандарт изначально создавался как средство хранения текстов, он органично вписывается в архитектуру корпусов. В ТЕИ с момента его создания заложены решения для многих насущных проблем ресурсов корпусного типа – таких, например, как необходимость хранения метаданных для поиска или потребность в унификации разметки больших разнородных коллекций. Обзорный характер данного текста не позволил нам подробно рассмотреть корпусный модуль ТЕИ, однако некоторые возможности, позволяющие использовать стандарт для таких целей, были обозначены выше. Сегодня ТЕИ

²⁶ Манускрипт: Славянское письменное наследие. <http://manuscripts.ru/>.

²⁷ Вотицнев П. Использование формата ТЕИ для обмена данными с полнотекстовой информационно-поисковой системой «Манускрипт» // Материалы международной науч. конф. «Современные информационные технологии и письменное наследие: от древних рукописей к электронным текстам». Ижевск, 2006.

²⁸ Voices of the Holocaust. <http://voices.iit.edu/>.

²⁹ Early Canada Online. <http://www.canadiana.ca/>.

³⁰ A Family at War: The Diary of Mary Martin. <http://dh.tcd.ie/martindiary/>.

³¹ Colonial Despatches: The colonial despatches of Vancouver Island and British Columbia 1846–1871. <http://bcgenesis.uvic.ca/>.

применяется в Британском национальном корпусе³², Национальном корпусе польского языка³³, ирландском корпусе CELT³⁴, корпусе венгерского языка Университета Сегеда³⁵, словенском корпусе JOS³⁶.

4. Заключение

Стандарт TEI является старейшим и наиболее распространенным специализированным инструментом разметки текста на естественном языке. Он предоставляет богатые возможности для представления самой разной текстологической информации в электронной форме, сочетая богатство готовых решений и гибкость адаптации к новым задачам. Стандарт применяется в различных областях гуманитарного знания, облегчая сотрудничество исследователей и повышая взаимопроникновение между смежными дисциплинами.

Используя TEI, исследователь, с одной стороны, опирается на проработанную систему разметки и имеет под рукой множество готовых примеров, инструментов и реализованных проектов, может обращаться за консультации к обширному сообществу, а с другой – в ходе работы сам дополняет практику применения TEI собственными опытом, экспертизой и примерами. Тем самым он обогащает стандарт и приближает все научное сообщество к выработке оптимального международного и междисциплинарного языка описания текстов.

Список литературы

Воссоединенный виртуальный архив Осипа Мандельштама. <http://mandelstam-world.info/>.

Вотинцев П. Использование формата TEI для обмена данными с полнотекстовой информационно-поисковой системой «Манускрипт» // Материалы международной науч. конф. «Современные информационные технологии и письменное наследие: от древних рукописей к электронным текстам». Ижевск, 2006. С. 30–31.

Манускрипт: Славянское письменное наследие. <http://manuscripts.ru/>.

Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Т. 1. Детство. Юношеские опыты. М., 1935.

³² British National Corpus. <http://www.natcorp.ox.ac.uk>.

³³ Narodowy Korpus Języka Polskiego. <http://nkjp.pl/>.

³⁴ CELT, the Corpus of Electronic Texts. <http://www.ucc.ie/celt/>.

³⁵ The Human Language Technology Group, University of Szeged. http://www.inf.u-szeged.hu/projectdirs/hlt/index_en.html.

³⁶ Project JOS: Linguistic Annotation of Slovene. <http://nl.ijs.si/jos>.

- Толстой Л.Н. Полн. собр. соч. Т. 60. Письма 1856–1862. М., 1949.
- Фольклорный архив Башкирского государственного университета. <http://lcph.bashedu.ru/index.php?go=editions>.
- The Yellow Nineties Online. <http://www.1890s.ca/>
- A Family at War: The Diary of Mary Martin. <http://dh.tcd.ie/martindiary/>.
- African American Women Writers of the 19th Century. http://digital.nypl.org/schomburg/writers_aal9/.
- Ανεμόσκαλα. <http://www.greek-language.gr/digitalResources/literature/tools/concordance/index.html>.
- British National Corpus. <http://www.natcorp.ox.ac.uk>
- CELT, the Corpus of Electronic Texts. <http://www.ucc.ie/celt/>.
- Colonial Despatches: The colonial despatches of Vancouver Island and British Columbia 1846–1871. <http://bcgenesis.uvic.ca/>.
- Decameron Web. http://www.brown.edu/Departments/Italian_Studies/dweb/index.php
- Early Canada Online. <http://www.canadiana.ca/>.
- Early Irish Glossaries Database. <http://www.asnc.cam.ac.uk/irishglossaries/>
- Emily Dickinson Archive. <http://www.edickinson.org/>.
- eMunch: Edvard Munch's Written Materials. <http://www.emunch.no/>.
- Europeana Regia. <http://www.europeanaregia.eu/>.
- Henrik Ibsen's Writings. <http://www.ibsen.uio.no/>.
- Inscriptiones antiquae Orae Septentrionalis Ponti Euxini. <http://iospe.kcl.ac.uk/>.
- Inscriptions of Aphrodisias. <http://insaph.kcl.ac.uk/iaph2007>.
- Inscriptions of Roman Cyrenaica. <http://ircyr.kcl.ac.uk/>.
- Inscriptions of Roman Tripolitania. <http://irt.kcl.ac.uk/>.
- Integrating Digital Papyrology . <http://papyri.info/>.
- Mark Twain Online. <http://www.marktwainproject.org/>.
- Medieval Nordic Text Archive. <http://www.menota.org/>.
- Narodowy Korpus Języka Polskiego. <http://nkjp.pl/>.
- Piers Plowman Electronic Archive. <http://piers.iath.virginia.edu/index.html>.
- Project JOS: Linguistic Annotation of Slovene. <http://nl.ijs.si/jos>.
- TEI (Text Encoding Initiative). <http://www.tei-c.org>.
- TEI P5 Guidelines. <http://www.tei-c.org/Guidelines/P5/>.
- The Charles Brockden Brown Electronic Archive and Scholarly Edition. <http://www.brockdenbrown.cah.ucf.edu>.
- The Human Language Technology Group, University of Szeged. http://www.inf.u-szeged.hu/projectdirs/hlt/index_en.html.

The Poetess Archive. <http://www.poetessarchive.org>.

The Shelley-Godwin Archive. <http://shelleygodwinarchive.org/>.

Transcribe Bentham. <http://www.transcribe-bentham.da.ulcc.ac.uk/>.

Victorian Women Writers' Project. <http://webapp1.dlib.indiana.edu/vwwp/welcome.do>.

Vincent van Gogh – The Letters. <http://vangoghletters.org>.

Voices of the Holocaust. <http://voices.iit.edu/>.

World of Dante. <http://www.worldofdante.org/>.

Wright American Fiction 1851–1875. <http://webapp1.dlib.indiana.edu/TEIgeneral/welcome.do?brand=wright>.

Сведения об авторе: Скоринкин Даниил Андреевич, аспирант Факультета гуманитарных наук НИУ ВШЭ (Аспирантская школа по филологическим наукам), преподаватель Школы лингвистики НИУ ВШЭ. E-mail: daskorinkin@edu.hse.ru.

П.Д. Кулакова

СОВРЕМЕННАЯ ГРЕЧЕСКАЯ ГИМНОГРАФИЯ: ОСНОВНЫЕ ПРЕДСТАВИТЕЛИ И ОСОБЕННОСТИ

Автор исследует феномен современной греческой гимнографии, знакомит читателя с наиболее известными представителями данного направления и выделяет некоторые общие особенности их подхода к созданию своих произведений. Анализируется тематика, упоминаются уникальные современные образцы жанра, не имеющие аналогов в византийской традиции. Автор говорит о роли богословского и музыкального образования в творчестве гимнографов, а также рассуждает об их отношении к древнегреческому языку.

Ключевые слова: современная греческая гимнография, византийская гимнографическая традиция, древнегреческий язык в современной гимнографии.

The author researches into the field of modern Greek hymnography, introducing thereby the most famous representatives of this genre to the reader and highlighting some common features in their approach to composition of their works. The author analyses various themes of modern hymnography and refers to some unique examples of this genre that have no precedents in Byzantine tradition. The research evaluates the role of theological and musical education for hymnographers in their creative work and assesses hymnographers' relation to the Ancient Greek language.

Key words: modern Greek hymnography, Byzantine hymnographic tradition, Ancient Greek in modern hymnography.

В настоящее время в греческой богослужебной литературе существует интереснейший, если не сказать уникальный феномен – современная гимнография, продолжающая – с точки зрения языка, стихотворной формы и стиля – традиции византийской гимнографии. Прежде всего хотелось бы оговорить, что конкретно мы имеем в виду, говоря о современной гимнографии и о какой, собственно, «современности» идет речь.

Итак, под современной греческой гимнографией мы подразумеваем творчество действующих гимнографов, создающих свои произведения в рамках грекоязычных православных церквей (Элладская, Критская, Кипрская, Александрийская православная церковь), а также Горы Афон и других православных монастырей и церквей, находящихся в юрисдикции Константинопольского Патриархата, для восполнения их литургических нужд. Кроме того, мы считаем необходимым включать в понятие

современной греческой гимнографии и творчество Герасима Микраяннанита, афонского монаха из Малого Скита Святой Анны.

Герасим Микраяннанит – фигура уникальная. Он родился в 1905 (согласно некоторым источникам – в 1904), умер в 1991 [Αρχιμανδρίτου Γεωργίου Χ. Χρυσόστομου, 1994: 47] и за свою долгую жизнь сумел настолько существенно обогатить греческую литургическую поэзию, что по праву может считаться самым крупным из современных авторов. Не имея полноценного высшего образования, он тем не менее обладал прекрасным знанием древнегреческого языка, Священного Писания, святоотеческой и богослужебной литературы, что позволило ему создать огромное количество произведений различных жанров, занимающих 47 рукописных томов и в общей сложности около 40 000 страниц [Αρχιμανδρίτου Γεωργίου Χ. Χρυσόστομου, 1994: 88 – 89]. Кроме того, Герасим имел и задатки ученого, поскольку отчетливо понимал необходимость каталогизации и систематизации своих текстов: сохранившиеся рукописные тома с его произведениями были составлены им лично.

Именно творчество Герасима Микраяннанита, по нашему мнению, открывает новый период в греческой литургической поэзии, поскольку он является едва ли не первым профессиональным гимнографом после падения Константинополя, считающим гимнографию своим призванием, предназначением и, как следствие, основным занятием. Когда Герасим находился уже в очень преклонном возрасте, у многих людей возникал вопрос: кого он оставит своим преемником? Логично было бы предположить, что продолжателем своего дела он мог бы назвать какого-нибудь афонского монаха. Не секрет, что Святая Гора имеет и всегда имела богатую гимнографическую традицию [Γερασίμου Μικραϊαννανίτου, 1966]. Начиная с Максима Грека, нам известно значительное количество афонских гимнографов. Но, несмотря на это, Герасим назвал имя другого человека. Им оказался Хараламбос Бусьяс.

Читая биографию Хараламбоса Бусьяса¹, мы замечаем, что, в отличие от Герасима Микраяннанита, он не является ни монахом, ни даже клириком греческой церкви. Бусьяс окончил Афинский университет, где изучал химию, и позднее получил стипендию Института науки и технологий Манчестерского университета, где получил степень магистра и защитил диссертацию. Много лет Бусьяс работал по специальности, преподавал в Афинском университете, заведовал кафедрой текстильно-

¹ Сведения о биографии и творчестве, а также неизданный каталог произведений были предоставлены автору лично Хараламбосом Бусьясом.

го производства в техническом училище Пирея, заведовал красильней крупной греческой компании ЭТМА (ETMA GROUP). На первый взгляд, ничего не предвещало того, что Бусьяс станет профессиональным гимнографом и даже получит в 2001 г. титул Великого Гимнографа Александрийской Церкви. Однако сам он главным делом своей жизни и, более того, своим предназначением считает именно гимнографию. В силу определенных обстоятельств он решил получить высшее техническое образование, но тем не менее поступил и на богословский факультет Афинского университета и проучился там в общей сложности два года, пока не получил стипендию и не уехал в Манчестер. Важно упомянуть и о том, что Бусьяс воспитывался в православной семье и всегда находился при церкви. Уехав в Манчестер, Бусьяс испытывает недостаток в греческих литургических книгах. И именно здесь, вдали от родины, он начинает составлять свои первые произведения. Позднее он показал свои гимнографические опыты архимандриту Иерониму, нынешнему архиепископу Афинскому. Иероним, положительно оценив увиденное, познакомил Бусьяса с ученым иерархом, митрополитом Дионисем Псарианосом, который также заинтересовался произведениями Бусьяса, сделал ему некоторые критические замечания и побудил продолжить занятие гимнографией. И Бусьяс последовал его совету. Отметим, что он заслужил одобрение и нескольких известнейших православных старцев, с которыми был лично знаком: Иакова Цаликиса, Софрония Сахарова, – и недавно канонизированных Порфирия Кавсокаливита и Паисия Святогорца. Бусьяс является автором более 2500 гимнографических произведений всех существующих жанров, более 1000 из которых были опубликованы, а также обладателем большого количества церковных наград и титула Великого Гимнографа Александрийской Церкви.

Другой крупнейший гимнограф, которого мы можем назвать афонским продолжателем традиции Герасима Микраяннанита, – это Афанасий Симонопетрит². Отец Афанасий, в миру Анастасий, родился в 1950 г. в деревне Дендрохори округа Трикала. С детских лет он рядом со своим отцом-певчим учился византийской музыке. В школе он уделял большое внимание изучению древнегреческого языка и литературы. Кроме того, он окончил музыкальное училище, где обучился византийскому певческому искусству, и впоследствии служил певчим в различных храмах Трикалы. Окончив школу, Анастасий поступает на богословский

² Сведения о биографии и творчестве были предоставлены автору лично Афанасием Симонопетритом.

факультет Афинского университета. Будучи талантливым студентом, он получал от преподавателей многочисленные предложения посвятить себя научной деятельности. Однако Анастасий стремился к совсем другой жизни. В 1972 г. он постригся в монахи в монастыре Великая Метео́ра и был наречен Афанасием в честь ктитора этого монастыря. В этом же году Афанасий создает свою первую службу, посвященную святому Дионисию Милостивому, основателю монастыря святого Николая Анапавса в Метеорах.

В 1973 г. он окончательно поселяется на Афоне в монастыре Симонопетра и занимает должность главного секретаря Священного Кинота Горы Афон (αρχιγραμματέας Ιεράς Κοινότητος). Афанасий Симонопетрит составил большое количество служб, молебных канонов, различных тропарей, молитв на разные случаи жизни, синаксарей. В начале своего творческого пути он занимался и составлением акафистов. Однако достаточно быстро отказался от этого, руководствуясь мнением старцев Софрония Сахарова и Паисия Святогорца, считающих, что акафист может быть посвящен лишь Богоматери, а молебные каноны – святым. Отметим, что существуют и другие взгляды на этот вопрос. В частности, Хараламбос Бусьяс активно занимается составлением акафистов, считая, что «прежде следует славить святых, а лишь потом просить их о чем-либо». К сожалению, большой проблемой является каталогизация произведений Афанасия Симонопетрита, поскольку сам он не составил какого-либо системного каталога и, что самое печальное, в силу определенных технических проблем утратил часть своего архива. Однако мы можем с уверенностью сказать, что созданные им службы и каноны исчисляются сотнями.

Среди других действующих гимнографов греческой церкви следует упомянуть архимандрита и проповедника Никодима Аэракиса. Первую свою службу он издал в 1990 г. На данный момент издано более ста его произведений. Большинство из них – молебные каноны.

Митрополит острова Родос Кирилл Когеракис также является известнейшим гимнографом. Митрополит Кирилл – человек с прекрасным духовным образованием. Он окончил богословский факультет университета Аристотеля в Салониках, а также в качестве стипендиата фонда Pro Oriente изучал католическое богословие в Грацком университете им. Карла и Франца. Митрополит Кирилл внес большой вклад в современную литургическую поэзию, прославляя святых своего родного острова Крит, а также островов Патмоса и Родоса. На данный момент им изданы

сборники Κρητικόν Πανάγιον [Κρητικόν Πανάγιον, 2000], собрание служб критским святым, Патмосский [Κυρίλλου Κογεράκη, 2007] и Родосский [Κυρίλλου Κογεράκη, 2011] лимонарии. Количество изданных им произведений, по нашим сведениям, приближается к 100.

Наконец, интересным явлением современной литургической поэзии стало существование женщин-гимнографов. Самая известная из них – монахиня Исихора, игуменья монастыря святого Иерофея в Мегарах. Игуменья Исихора родилась в Мегаре, предположительно в 1961 г. С 1979 по 1983 г. она обучалась на богословском факультете Афинского университета. Первое свое произведение она написала и издала в 2003 г. – службу Богоматери-Кипариссиотиссы [Ύμνολογική Δέλτος Α', 2003], чудотворной иконе монастыря святого Иерофея. Монахиня Исихора является автором более 100 служб и молебных канонов, а также большого количества различных тропарей, молитв.

Исследования в области современной греческой гимнографии представляют большой интерес и с той точки зрения, что помогают пролить свет на процесс написания гимнографических произведений, давая нам шанс понять, как создавали свои богослужебные гимны великие предшественники современных гимнографов, такие, как Иоанн Дамаскин, Андрей Критский, Иосиф Песнописец и др. Общаясь с наиболее известными гимнографами современной греческой церкви, автору удалось отследить некие общие моменты в творчестве каждого из них, приоткрывающие завесу тайны, которая окутывает процесс создания такого рода произведений.

Прежде всего остановимся на мотивации авторов: что, собственно, побуждает их к созданию того или иного произведения? Здесь имеет место существенная разница между светскими и монашескими гимнографами. Все гимнографы из монашеской среды – нам известны соответствующие сведения о Герасиме Микраяннаните [Αρχιμανδρίτου Γεωργίου Χ. Χρυσοστόμου, 1994: 57], монахине Исихоре и Афанасии Симонопетрите – создают свои произведения исключительно после поступления соответствующего заказа, что служит своего рода проявлением важнейших монашеских добродетелей – смирения и послушания. Говоря простым языком, та или иная митрополия, церковь, а порой и отдельные клирики, имея потребность в службе тому или иному святому, обращаются к гимнографу с просьбой написать соответствующую службу. Подобная служба может как и не существовать вовсе, так и, если она все же имеется, по каким-либо причинам не устраивать заказчиков. Только заручившись благословением и будучи уверенным в том,

что не проявляет своеволия, монашествующий гимнограф приступает к написанию произведения. Светские гимнографы, в частности Хараламбос Бусьяс, большую часть своих произведений создают по заказу, как и монахи. Однако порой они отступают от этого правила и пишут не по заказу, а из особой любви к конкретному святому, желая прославить его соответствующим гимном. Другая мотивация как светских, так и монашествующих гимнографов – это обет, данный святому. Афанасий Симонопетрит, в частности, рассказывает, что в свое время дал обещание написать службу Силуану Афонскому, если тот будет официально причислен к лику святых, что и случилось в 1987 г.

Далее обратимся к тематике произведений современных гимнографов³. Большая часть создающихся в настоящее время служб и канонов посвящена святым. Это могут быть как современные святые, так и святые, прославленные несколько столетий назад, а порой и в первые века христианства. Имея в виду современных святых, отметим, что службы им могут создаваться и до официальной канонизации. Так, служба святому Порфирию Кавокаливиту, причисленному к лику святых в 2013 г., была написана Хараламбосом Бусьясом уже в 2003. Среди служб древним святым можно выделить две категории: службы местночтимым святым (служба Герасима Микраяннанита святым преподобным Дионисию Ритору и Митрофану, служба монахини Исидоры святому великомученику Фанурию, служба Х. Бусьяса святому Николаю Новому из Вунены) и общецтимым (службы Герасима Микраяннанита и Х. Бусьяса святому Николаю Мирликийскому, служба монахини Исидоры святому Антонию Великому). Помимо святых, современные гимнографы посвящают свои произведения и богородичным иконам. Как правило, речь идет о местночтимых иконах Греции (вышеупомянутая служба монахини Исидоры Богородице-Кипарисиотиссе, служба Хараламбоса Бусьяса Богоматери Фовера Простасия, молебный канон Афанасия Симонопетрита Богоматери Виматариссе, молебный канон Никодима Аэракиса Богородице Фанариотиссы [*Κανὼν παρακλήτικός*, 2006]). Однако есть и исключения: перу монахини Исидоры молебный канон иконе Богоматери «Неупиваемая чаша», хранящейся в Серпухове.

Не секрет, что порой гимнографы пишут службы, дублирующие уже существующие и используемые в церкви. На наш взгляд, здесь не стоит видеть ничего предосудительного, поскольку это создает некое разноо-

³ Сведения о произведениях современных гимнографов были почерпнуты автором из предоставленных ими каталогов.

бразие в литургической жизни церкви, давая возможность использовать разные службы, посвященные одному и тому же святому.

В творчестве современных гимнографов изредка встречаются произведения, не имеющие аналогов в гимнографии византийского и поствизантийского периодов. Среди них – службы, посвященные событиям современной истории. Герасим Микраяннит, в частности, составил службу «На Тысячелетие Афона» [Αρχιμανδρίτου Γεωργίου Χ. Χρυσοστόμου, 1997: 81] торжественно исполненную на соответствующем праздновании в 1963 г. Афанасий Симонопетрит в 2012 г. по просьбе Священного Кинота Святой Горы написал «Благодарственную службу на столетнюю годовщину освобождения Афона от турецкого рабства».

При обращении к форме современных гимнографических произведений становится очевидно, что они полностью соответствуют всем строгим канонам византийской гимнографии и с точки зрения норм жанра, и в плане правил стихосложения. Отсюда со всей очевидностью следует вывод, что современная литургическая поэзия является прямым продолжением византийской гимнографии, традиция которой не прерывалась даже в века после падения Константинополя. Жанры богослужебной поэзии, сформировавшиеся в византийскую эпоху, – каноны, различного рода тропари, акафисты – по-прежнему обладают высокой продуктивностью, актуальностью и востребованностью.

Большой интерес представляет другой аспект, объединяющий современных гимнографов, – их отношение к древнегреческому языку. Все без исключения, они питают к нему огромную любовь, видя в нем живой язык церкви и православной традиции, своего рода второй родной язык. Вследствие этого они пишут на древнегреческом с удивительной легкостью. На наш взгляд, важную роль здесь играет и греческая система школьного образования, включающая в себя обязательное изучение древнегреческого языка и авторов [Ωρολόγιο πρόγραμμα μαθημάτων γυμνασίου]. В частности, древнегреческий язык включен в программу обучения в трехгодичной гимназии – ступени обязательного образования, – куда греческие школьники поступают в возрасте 12 лет. Следующая ступень, так называемый лицей (λύκειο), дает школьникам возможность продолжить изучение древнегреческого языка более углубленно [Ωρολόγιο πρόγραμμα μαθημάτων Α' τάξης Γενικού Λυκείου]. Хараламбос Бусьяс отмечает, что уже в детском возрасте отличался большой любовью к древнегреческому языку и впоследствии учился по данному направлению в лицее. Очевидно, что соприкосновение с древнегреческим

языком в достаточно раннем возрасте вносит большой вклад в формирование языкового сознания греков, равно как и их национального самосознания. Именно эта мысль подчеркивается в недавнем письме Комитета по преобразованию школьной учебной программы к греческому министру образования и культуры от 20 марта 2015 г. [Τελική πρόταση].

Кроме того, упомянутые нами гимнографы обладают и богословским образованием, пусть и незаконченным, как в случае Х. Бусьяса и Герасима Микраяннанита [Αρχιδανδρίτου Γεωργίου Χ. Χρυσοστόμου, 1994: 56], что также дает им шанс применять свои знания в области древнегреческого языка на практике.

Таким образом, в сознании современных гимнографов древнегреческий и новогреческий языки составляют единое и неделимое целое, что, в свою очередь, является еще одним подтверждением исторического единства этих языков. Примечательно также, что в своей устной речи гимнографы используют новогреческий язык, а в письменной (в данном случае мы говорим не об их произведениях) – его архаизирующий вариант.

Помимо отличного знания древнегреческого языка, следует сказать и большой роли познаний гимнографа в области византийской музыки. Насколько нам известно, систематическим изучением византийской музыки из рассматриваемых нами авторов занимался лишь Афанасий Симонопетрит, имеющий соответствующий диплом. Монахиня Исихора в разговоре с автором упоминала, что музыкального образования не имеет и считает это большим упущением. Хараламбос Бусьяс также не имеет специального образования в области византийской музыки, однако он с юного возраста находился при церкви, где участвовал в богослужениях и даже научился самостоятельно вести службы в качестве певчего. Так или иначе, все современные гимнографы обладают серьезными музыкальными познаниями и вполне представляют, как должны звучать написанные ими произведения.

Кратко обрисованная нами картина гимнографического творчества современной греческой церкви дает вполне четкое представление о том, что каноны, которым оно так неуклонно следует, остались неизменными с византийского времени. Это касается тематики, жанровой формы, правил стихосложения и языка современных образцов литургической поэзии. А это, в свою очередь, означает непрерывность истории и развития греческой гимнографии, греческого языка, греческой церкви, имеющей потребность прославлять в гимнах своих новых святых, и, как следствие, греческой нации.

Список литературы:

- Αρχιμανδρίτου Γεωργίου Χ. Χρυσοστόμου. Ο υμνογράφος Γεράσιμος Μικραγιαννανίτης και οι ακολουθίες του σε θεσσαλονικείς αγίους. Συμβολή στη μελέτη του έργου του. Θεσσαλονίκη, 1994.
- Αρχιμανδρίτου Γεωργίου Χ. Χρυσοστόμου. Το έργο του υμνογράφου Γεράσιμου μοναχού Μικραγιαννανίτου. Ευρετήρια. Θεσσαλονίκη, 1997.
- Γερασίμου Μικραγιαννανίτου. «Ύμνογραφία ἐν Ἀγίῳ Ὁρει», Ἐπετηρίδα Ἀθωνιάδος Σχολῆς, Ἀθῆναι 1966.
- Κανὼν παρακλητικὸς εἰς τὴν Παναγίαν τὴν Φανατιώτισσαν, τὴν καὶ Πετριλιώτισσαν. Ἀθῆναι, 1996.
- Κρητικὸν Πανάγιον, ἥτοι Ἀκολουθία Πάντων τῶν ἐν Κρήτῃ Ἀγίων, τόμ. Α΄, Β΄, Γ΄, Ἔκδοσις Ἱερᾶς Ἐπαρχιακῆς Συνόδου Ἐκκλησίας Κρήτης, Ἡράκλειον 2000.
- Κυρίλλου Κογεράκη, Μητροπολίτου Ρόδου. «ΠΑΤΜΙΑΚΟΝ ΛΕΙΜΩΝΑΡΙΟΝ, ἥτοι βιβλὸς περιέχουσα τὰς Ἀκολουθίας πάντων τῶν ἐν Πάτμῳ διαλαμπάντων καὶ ἐξαιρέτως τιμωμένων Ἀγίων», Ἔκδοσις Ἱερᾶς Μονῆς Ἀγίου Ἰωάννου τοῦ Θεολόγου. Ἱερά Πάτμος, 2007.
- Κυρίλλου Κογεράκη, Μητροπολίτου Ρόδου. «ΡΟΔΙΑΚΟΝ ΛΕΙΜΩΝΑΡΙΟΝ, ἥτοι βιβλὸς περιέχουσα τὰς ἱερὰς Ἀκολουθίας τῶν ἐν Ρόδῳ Ἀγίων, ὡς καὶ τῶν ἱερῶν Συνάξεων τῶν ἐν τῇ νήσῳ ἐξαιρέτως τιμωμένων Εἰκόνων τῆς Θεομήτορος». Ρόδος, 2011.
- Τελικὴ πρόταση τῆς επιτροπῆς ἀναδόμησης/ἀναδιαμόρφωσης τοῦ ωρολογίου προγράμματος σπουδῶν τῶν σχολείων δημοτικῆς καὶ μέσης ἐκπαίδευσης πρὸς τὸν Υπουργὸ Παιδείας καὶ Πολιτισμοῦ κ. Κώστα Καδὴ 20 Μαρτίου 2015 // Υπουργεῖο Παιδείας καὶ Πολιτισμοῦ. http://www.moec.gov.cy/archeia/2014_nees_protaseis_paideia/2015_03_23_protasi_anadomisis_anadiamorfosis_orologio.pdf (дата обращения: 09.09.2015).
- Ἑμνολογικὴ Δέλτος Α΄ πρὸς τὴν Κυρίαν τῶν Ἀγγέλων Κυπαρισιώτισσαν. Ἐν Μεγάροις, 2003.
- Ωρολόγιο πρόγραμμα μαθημάτων Α΄ τάξης Γενικοῦ Λυκείου 2013-2014 // Εκπαιδευτικὴ κλίμακα. <http://edu.klimaka.gr/leitoyrgia-sxoleivn/lykeio/1374-wrologio-programma-a-taxi-lykeio-fek.html> (дата обращения: 09.09.2015).
- Ωρολόγιο πρόγραμμα μαθημάτων γυμνασίου // Εκπαιδευτικὴ κλίμακα. <http://edu.klimaka.gr/leitoyrgia-sxoleivn/gymnasia/770-wrologio-programma-mathmatwn-gymnasiu-fek21292008.html> (дата обращения: 09.09.2015).

Сведения об авторе: Κυλακοβα Πολίνα Дмитриевна, аспирант кафедры византийской и новогреческой филологии и филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: polinafaust@gmail.com.

В.В.Барбун

АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИЗНАКИ КОНЦЕПТА «АВТОМОБИЛЬ» В АМЕРИКАНСКОЙ И РУССКОЙ ЛИНГВОКУЛЬТУРАХ

Данная статья посвящена относительно новой лингвистической проблеме описания лингвокультуры «Автомир» и ее аксиологического компонента «автомобиль». В статье определяется роль концепта «автомобиль» и его место в русской и американской коммуникации на протяжении двух исторических периодов. На материале отечественного и западного кино выявляются интегральные и дифференциальные признаки концепта «автомобиль».

Ключевые слова: лингвокультура «автомир», концепт «автомобиль», кинолексика, семантическая изотопия, антропоморфизм, техноморфизм.

The given article focuses on a relatively new linguistic problem – description of linguo-cultureme “Auto world” and its axiological component “car”. The article defines the role of the concept “car” and its place in Russian and American communication during two historical periods. Integral and differential features of the concept “car” are identified on the basis of Russian and Western movies.

Key words: linguo-cultureme “Auto world”, concept “car”, cinema vocabulary, semantic isotopy, anthropomorphism, tehnomorphism.

Сто двадцать девять лет назад в Мангейме состоялся первый в мире автопробег. Берта Бенц с сыновьями, втайне от мужа, отправилась на трехколесном устройстве (самобеглой коляске) в деревню к родителям. В тот день, 4 августа 1888 г., очевидцы стали свидетелями настоящего чуда, а в истории человечества началась новая эра автомобилей.

Изобретение механической тяги не просто сменило гужевой транспорт автомобильным, но и опрокинуло размеренный ход событий. Пасивная – с точки зрения времени и пространства – картина мира уступила место динамичной картине **автомира**.

Экстралингвистические факторы вызвали резонанс в языке и речи: заимствование терминов широкого употребления (*тормоз, бензин, мотор*), специальные термины (*ДВС – двигатель внутреннего сгорания*), образование сложных слов с корнем *авто-* (*автомеханик, автосервис, автоинспектор*), жаргонизмы (*баранка, бардачок, бомбила*), прецедентные имена, феномены (*Формула-1, Копейка, Генри Форд*), поговорки, анекдоты городского фольклора (*Покажи мне, как ты водишь, и я скажу, кто ты*),

фразеологизмы (заводиться с полуоборота, человек без тормозов, жать на газ, буксовать, включить пятую, позднее зажигание) и др.

Понятие **автомир**, стягивая в единый узел автомобилестроение, обширные системы автомагистралей, автокультуру и человека, занимает особое место в реальной коммуникации, включается в контекст многочисленных символов и смыслов, выступает как в качестве объекта искусства (художественной литературы, живописи, кинематографа и др.), так и в качестве непосредственного участника культурного процесса [Барбун, 2016: 48].

Данный фрагмент лингвокультуры мало затрагивается исследователями, хотя его значение ими и осознается, о чем свидетельствуют немногочисленные научные публикации, первой из которых была статья В.Г.Костомарова [Костомаров, 1975]. Национально-культурологический аспект концептов «лошадь» и «автомобиль» в русском языке представлен в работе Е.Н. Булатниковой на материале СМИ и художественной литературы [Булатникова, 2006], мы же предлагаем проанализировать и сопоставить не только русский, но и американский автомир на базе ядерной архисемы «автомобиль». Систематизация данной сферы проводится на материале кинолексики, что представляется продуктивным и важным, поскольку киноцитаты, ставшие частью национальной лексики и циркулирующие в массовой культуре, на наш взгляд, наиболее ярко передают специфику национального менталитета.

Лингвокультурные трансформации варьируются с течением времени, поэтому их содержание исследуется в рамках исторических этапов. С определенной долей условности мы выделяем три периода развития «русского автомира»: начальный период освоения новой реалии, советский и постсоветский, современный. В «американском автомире» можно также выделить три этапа: начальный период внедрения новой реалии, золотой век американского автомобилестроения и современный период. В рамках данной статьи мы сопоставим первые два этапа и лишь косвенно затронем третий период, так как современный этап заслуживает того, чтобы стать темой для отдельного научного исследования.

Начальный период освоения новой реалии носит интернациональный характер, поскольку в это время (первая треть XX в.) формируются основные характеристики автомобиля, общие для обеих культур: «механизм», «символ прогресса», «уравнитель расстояний», «представляет угрозу для жизни».

С появлением «железных коней» возникает оппозиция «водитель – пешеход»; автомобиль для пешехода «представляет угрозу», а пешеход

для водителя – гражданин второго сорта: *«Надо заметить, что автомобиль тоже был изобретен пешеходами. Но автомобилисты об этом как-то сразу забыли. Кротких и умных пешеходов стали давить. Улицы созданные пешеходами, перешли во власть автомобилистов... Еще ни один пешеход не задавил автомобиля, тем не менее недовольны почему-то автомобилисты»*¹.

С другой стороны, появляются национально-культурные коннотации. Если в Америке первоначально машины относились к категории товаров экстра-класса и были доступны не многим, то в России понятие частного автомобиля и вовсе отсутствовало. Все «личное», «автономное», то, что связано с корнем *autos* «сам», противоречило советской концепции «соборности», «коммунарности», примата общего над частным. Поэтому в 1920–1930-е гг. машины в основном принадлежали государству и были прерогативой партийной элиты.

Наглядно это показано в фильме Н. Михалкова «Утомленные солнцем», когда для ареста комдива в черном автомобиле приезжают сотрудники НКВД:

– *А позвольте полюбопытствовать, какая же организация присылает такое авто?*

– *Областная филармония*².

Таким образом, наряду с интегральными признаками, характеризующими автомобиль как новейшее изобретение техники («механизм», «символ прогресса», «представляет угрозу для жизни», «уравнитель расстояний»), можно выделить дифференциальные: «казенный – личный», «элита», «товар люкс».

Лозунг Остапа Бендера «Автомобиль не роскошь, а средство передвижения» предвосхищает второй период 1960–1991 гг., связанный с массовым выпуском автомобилей марок «Москвич», «Запорожец», «Жигули», «Нива», «Волга». Когда частный автомобиль перешел в класс относительно доступных товаров, а пассивный наблюдатель стал активным участником дорожного движения, дихотомия «пешеход – водитель» сменялась корреляцией «пешеход / водитель».

Главными героями классики отечественного кинематографа становятся автозаправщики и водители («Королева бензоколонки», 1962), угонщики машин, автостраховщики («Берегись автомобиля» 1966), гонщики («Золотой теленок», 1968), таксисты и их пассажиры («Три тополя

¹ «Золотой теленок» (реж. М. Швейцер, 1968).

² «Утомленные солнцем» (реж. Н. Михалков, 1994).

на Плющихе», 1968), мастера, автомеханики («Автомобиль, скрипка и собака Клякса», 1974), владельцы новых автомобилей («Гараж», 1979). Язык советского кино вобрал в себя аксиологические признаки концепта «автомобиль» как центрального компонента лингвокультуры **автомир**.

«Автомобиль как символ успешной жизни»

В кинофильме Э. Уразбаева «Инспектор ГАИ» директор местного автосервиса Трунов пользуется большим авторитетом у руководства города. Он нарушает ПДД и не несет за это ответственности, считая себя привилегированным водителем: *«Да, но правила придуманы для усредненного человека, понимаете? Это среднестатистическое. Вот смотрите. Вон видите стрижа? А вон воробей чирикает. Вот вы будете требовать от стрижа, чтобы он летал как воробей?»*³

«Автовождение как искусство»

В кинофильме «Королева бензоколонки» водитель автобуса Киев – Ялта считает балет легкомысленным увлечением и противопоставляет ему вождение:

– *Бросьте вы эти картинки! Трасса – вот где красота!*
 – *А вам не надоедает – каждый день одно и то же?*
 – *Что вы? Нынче здесь – завтра там. Вечное движение. Песня колес, песня сирен*⁴.

«Доступность – дефицитность»

Данные признаки демонстрируют амбивалентную природу автомобиля. Массовый тираж машин и одновременно их дефицит – звучит парадоксально. Однако феномен советских очередей снимает это противоречие. Участие в них вовлекало человека в различные типы конкуренции: *«Мы, собственно говоря, здесь все боремся за место под солнцем! В виде гаража. Че тут скрывать?»*⁵ Дефицитность и большой спрос на товар делают объект востребованным, исключительным, придают ему признак – **«социальная ценность»**.

В советский период автомобиль был больше чем товаром, больше чем вещью (если это только не восклицательное высказывание, сопровождаемое поднятием указательного пальца вверх: **«ВЕЩЬ!»**), – это был фетиш, мечта: *«Каждый, у кого нет машины, мечтает ее купить; и каждый, у кого есть машина, мечтает ее продать. И не делает этого*

³ «Инспектор ГАИ» (реж. Э. Уразбаев, 1982).

⁴ «Королева бензоколонки» (реж. Н. Литус, А. Мишурин, 1962).

⁵ «Гараж» (реж. Э. Рязанов, 1979).

только потому, что, продав, останешься без машины»⁶. «Да вы что? Как же можно меня выгонять? Я за машину Родину продал», – восклицает товарищ Фетисов в фильме «Гараж».

«Автомобиль как член семьи»

Характерную картину на этот счет рисует российский эксперт-журналист Ю.М. Гейко: «Русский человек автомобиль не покупал, как человек западный, – он мог его только выстрадать. Копили на машину семьями, копили десятилетиями, откладывая, откладывая. В стройотряды ездили, на двух работах горбатились, вагоны по вечерам и в выходные на овощных базах разгружали... Отношение к автомобилю всегда было особенное: как к члену семьи, как к живому существу» [Гейко, электронный ресурс].

Вспомним сцену ремонта «Запорожца» из мультфильма «Зима в Простоквашино»: «От вашего бензина у меня все цветы завяли», – негодует мама, в то время как папа с Дядей Федором пытаются завести мотор автомобиля. Жизнь домочадцев подчинена потребностям четырехколесного члена семьи. Вне всякого сомнения, починка машины в гостиную – это не что иное, как художественное преувеличение, но в остальном достаточно реалистично переданы особенности владения автомобилем в советский период. Без технической сноровки сложно представить советского автомобилиста:

– А на чем мы поедем? В Простоквашино ведь электрички не ходят, а с автобусами зимой перебои

– А наш «Запорожец» на что?

– Ой, – говорит папа, – это же умственно отсталый автомобиль. Его сразу устарелым изобрели. Это авточудо не для езды, а для ремонта предназначено⁷.

Гипертрофия статусного параметра машины осуществляется на базе признака «антропоморфизма». Объект наделяется человеческими свойствами, эмоционально-оценочными смыслами типа «лялечка», «старушка» (возраст), «кормилица», «спасительница», «друг» (выручит в беде), «ласточка», «деточка», «девочка» (диминутивы). Персонификация автомобиля колоритно отображена в фильме Ивана Дыховичного «Копейка»: «1970 год. Волжский автозавод. Цех сборки новых автомобилей “Жигули”. Конвейер приходит в движение. Раздаются стоны и крики роженицы: Родина-мать рождает новый автомобиль. Первая модель “Жигулей”

⁶ «Берегись автомобиля» (реж. Э. Рязанов, 1966).

⁷ «Зима в Простоквашино» (реж. В. Попов, 1984).

белого цвета выдавливается из материнского лона и оказывается в огромном белом зале. Ее окружают люди в белых халатах. Они обмывают и протирают ее, как младенца, перевязывают красной лентой с золотой цифрой 1»⁸.

Реакция человека на автомобиль закрепляется в паремиях, фольклорных присказках, метафорах. По законам аналогии носитель языка вкладывает регулятивное содержание в языковые клише: «каков привет, таков и ответ» – «какой водитель, такая и машина»⁹ или «кто успел, тот и съел» – «кто возьмет билетов пачку, тот получит водокачку»¹⁰. Пословичный стиль данных выражений достигается посредством стяжения синтаксической и лексической форм в обобщенно-личном предложении.

Другой способ преобразования утверждения в крылатое выражение – параллелизм. Афоризм «Автомобиль не роскошь, а средство передвижения» построен на антитезе «роскошь – средство». Данные приемы придают утверждению дедуктивную форму и помогают емко выразить коллективный опыт общества. Для слушателя совокупность данных приемов становится сигналом, фиксирующим семантическую изотопию.

«Народный – элитарный автомобиль»

Со всенародным признанием и славой машины получили разнообразные прозвища. Поскольку официальное заводское и марочное название не выражали реальных свойств объекта, автомобиль обрел дополнительное имя, фиксирующее актуальный смысл для окружающих:

- функциональная пригодность – *пирожок* («Иж-2715» – развоз продуктов), *таблетка*, *санитарка* («УАЗ-2208» – скорая помощь);
- форма кузова – *Конек-Горбунук*, *горбатый*, *мельница*, *ушастый*, *чебурашка* («Запорожец ЗАЗ-969»); *стиляга* («Москвич-407»), *буханка* («УАЗ-450»);
- маневренность – *луноход* («ЛуАЗ-969»), *баржа* («Волга»), *семи-месячный* («МАЗ-4370»), *беременная антилопа* («ВАЗ-2110»).

Класс «народных» автомобилей («Запорожец», «Жигули», «Москвич», «Иж», «Волга») в сознании носителей языка был противопоставлен автомобилям VIP класса (разные выпуски «Чайки кабриолета»). «Чайка» была недоступна рядовому населению, не поступала в продажу. Так подчеркивался статус тех, кому она полагалась по штату. Владельцами данного автомобиля были высокопоставленные персоны и знаменито-

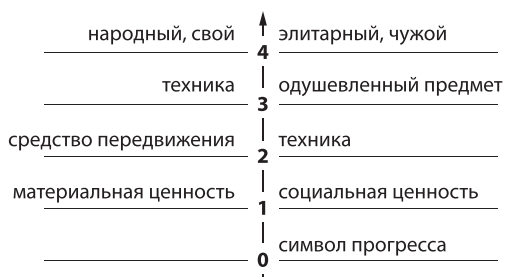
⁸ «Копейка» (реж. И. Дыховичный, 2002).

⁹ «Королева бензоколонки» (реж. Н. Литус, А. Мишури, 1962).

¹⁰ «Бриллиантовая рука» (реж. Л. Гайдай, 1968).

сти (генсек ЦК КПСС Л.И. Брежнев, писатель М.А. Шолохов, балерина Г.С. Уланова, космонавт В.В. Терешкова и др.) [Харламова, 2014: 52].

На данных этапах автомобиль одновременно объединял и разделял общество на «своих – чужих», «наших – ваших». Ср.: *«Наши люди в булочную на такси не ездят!»*¹¹ Поэтому аксиологические признаки концепта «автомобиль» русского автомира первых двух периодов можно представить графически в виде биполярной шкалы:



Если в России автомобиль дифференцировал общество, то в Америке, напротив, автомобиль являлся уравниателем не только физического пространства, но и социальной дистанции. Бурная динамика американского автомира приходится на 1913–1990 гг. Это был золотой век американского автомобилестроения, ставший воплощением идеи Г. Форда «A world in which cars are for everyone» – «Автомобиль для всех». Гарантом принципа «равных возможностей» был первый серийный автомобиль, доступный среднему классу, – «Форд модели Т», прозванный в народе «Жестянка Лиззи». В американском фольклоре так называли неприхотливую лошадку «Tin Lizzie» [Форд, 2012: 44].

Параметры внеязыковой действительности вызвали лексические изменения в языке. Фразеологизмы и пословицы стали основными средствами вербализации американского автомира: *shifting gears* «переключить / сменить тему» (букв. «коробка передач»), *slave driver* «погонщик, эксплуататор», *backseat driver* «пассажир-зануда», «назойливый пассажир с заднего сиденья», *traffic jam* «пробка» (букв. «дорожный джем»), *to take someone for a ride* «обвести вокруг пальца», *to race through something* «проскочить, пронестись», *in the fast lane* «на полную мощность, на всю катушку, на всех скоростях» (букв. «на скоростной трассе»), *kick the tires* «обкатать, проверить» (букв. «пинать шины»). *You can't detail a car with the cover on* «Не подняв капота, до движка не доберешься».

¹¹ Там же.

Специфика взаимодействия западного человека с машиной заключается в том, что это процесс двунаправленный: от человека к автомобилю и от автомобиля к человеку. Первый случай мы определяем как **антропоморфизм**, когда неживые объекты одушевляются, т.е. им приписываются человеческие качества: «Playboy» (марка автомобиля), the Betsy, baby («детка», «крошка»), girl («девочка»), speed bump («лежачий полицейский»), granny-shifting (букв. «бабушка-водитель»).

Во втором случае мы наблюдаем зеркальный феномен: наделение людей свойствами неживых предметов – **техноморфизм**: petrolhead – «автомобильщик» (букв. «нефть в голове»), headgear «светлая голова» (букв. «голова-переключатель»), wheelman – «водитель» (букв. «человек-колесо»), body shop – «кузов автомобиля» (букв. «магазин тел»). Ср.: body shop в России – это магазины, предлагающие в качестве товаров косметику для ухода за телом; man-in-car – «человек-в-машине». Это явление характерно и для современного этапа: «He's got nitrous oxide in his blood and a gas tank for a brain» – «У него вместо крови ртуть, а вместо мозгов бензин»¹². Данный признак представляет особую значимость, поскольку связан с этическими нормами носителя языка: субституция личности совершенным механизмом считается нормой.

Постепенно поле культурных представлений народа относительно автомобиля расширялось: первоначальное значение «средство передвижения» редуцировалось. Добавилось новое значение, а именно: автомобиль – уютный дом на колесах. Законодательство США позволяет жить в трейлерах, не имея при этом постоянного места жительства: «I travel by car, eat in the car, making love in the car. I registered here» («Я путешествую на машине, ем в машине, занимаюсь любовью в машине. Да я здесь прописался»), – восклицает герой кинофильма «Большое автограбление»¹³.

Западное автомобилестроение развивалось бурными темпами, выпускались машины разнообразной стилистики. В народе они получили следующие прозвища:

- pony-cars – «машины-пони» («Форд Мустанг», «Додж Челленджер», «Плимут Барракуда», «Понтиак Файрберд», «Шевроле Камаро»);
- muscle cars – «мускулистые машины» («Понтиак ГТО», «Бьюик Гран Спорт», «Меркури Циклон», «Плимут Род Раннер», «Олдсмобиль-442»);
- bathtub – «ванна» («Нэш Стэйтсмен»);

¹² «Форсаж» («The Fast and the Furious», реж. Р. Коэн, 2001).

¹³ «Большое автограбление» («Grand Theft Auto», реж. Р. Ховард, 1977).

- plain – «самолет» («Студбекер Чемпион») и пр.

Если в СССР автомобиль, как правило, был один и на всю жизнь, например вечная и неразменная «Копейка», то в США машины быстро устаревали, автомода придавала им возраст. Поэтому западный человек, в отличие от советского, такие признаки, как «надежный», «верный», воспринимал отрицательно, а положительными считал new – «новый», super – «супер», fast – «быстрый», muscle – «мощный», steep – «крутой». Перечисленные признаки совпадают с аксиологическим набором характеристик героев комиксов. Плеяду заокеанских героев, таких, как супермен, суперхалк, супердог, супербой, пополнил суперкар. Автомобиль наделяется сверхспособностями, максимальная выразительность которых достигается спецэффектами кинематографа: легендарные авто Джеймса Бонда «Астон Мартин», «Лотус Эспирит», оснащенные шпионскими системами – от встроенных пулеметов, выдвигающихся из колес ножей, до барабана с номерными знаками разных государств, – летают и совершают невероятные прыжки с переворотами¹; бэтмобиль Бэтмена «Линкольн Футура» имеет реактивный двигатель и режим щита²; «Делореан» в культовом фильме «Назад в будущее» 1985 г., нарушая законы физики, совершает путешествие во времени³.

Известное выражение в английском языке «We believe in God and the car» («Мы верим в Бога и машину») наилучшим образом демонстрирует роль и место автомобиля в жизни западного человека. С этой точки зрения символичной является кинокартина «Дивный новый мир», в которой летоисчисление мира будущего ведется от создания автомобиля «Форда Т»: «Miss Keate crossed herself with T-sign. She prayed to Henry Foster» – «Мисс Кийт осенила себя знаком Т. Она помолилась Генри Форстеру» (аллюзия на Генри Форда)⁴.

Признак «сакральность объекта», актуализируемый на втором этапе становления концепта «автомобиль», сохраняет яркость и в последующий, современный период. Так, например, герой фильма «Форсаж» за столом произносит молитву вседержителю мотору (praying to the car gods): «Dear heavenly... Spirit. Thank you for providing us with a direct port nitrous injection... four core intercoolers and ball-bearing turbos... and a titanium valve springs. Thank you. Amen» – «Боже, спасибо, что даровал

¹ «Голдфингер» («Goldfinger», реж. Г. Хэмилтон, 1964).

² «Бэтмен» («Batman», реж. Т. Бертон, 1989).

³ «Назад в будущее» («Back to the future», реж. Р. Земекис, 1985).

⁴ «Дивный новый мир» («Brave New World», реж. Л. Либман, 1998).

нам систему впрыска закиси азота, четыре промежуточных охладителя и турбины на подшипниках, и пружины с титановым клапаном. Спасибо. Аминь»⁵.

Динамику национально-культурных смыслов «американского автомира» первых двух периодов можно отобразить в виде градуальной шкалы, где каждый последующий признак на порядок выше предыдущего:

↑	машина как Бог
— 4	_____
	супергерой, суперкар
— 3	_____
	дом (дом на колесах)
— 2	_____
	средство передвижения
— 1	_____
	символ прогресса
— 0	_____

Можно заметить, что развитие русского автомира складывается из биполярных оппозиций, поэтому для него характерно челночное движение, возвращение к старому признаку и его обогащение. Динамика же американского автомира преобразуется за счет амплификации новых значений к предыдущим, поэтому для него свойственно прогрессивное движение вперед: транспорт – дом – супергерой – Бог.

Проведенный анализ языкового киноматериала, ассоциативного и национально-культурного содержания концепта «автомобиль» в динамике его становления позволяет прийти к выводу, что лингвокультурема «автомир» интегрирует различные смыслы и восприятия, формирующие представления о мире на определенном хронологическом этапе. Технические открытия воздействуют на социокультурную семиотику одинаково, но в языке разных этносов новые реалии конвертируются по-разному. Общими признаками американского и советского автомира на начальном этапе формирования концепта «автомобиль» можно считать «символ прогресса», «средство передвижения», «угроза для жизни», а частными – «казенный автомобиль» для советской и «автомобиль класса люкс» для американской культуры. Второй этап отличается большей актуализацией специфических признаков типа: «дефицитность», «антропоморфизм», «свой – чужой» (советский период); «символ равных возможностей», «машина как дом», «машина-человек» («man-in-car»), «техноморфизм», «супергерой», «машина-Бог» (золотой период американского автомобилестроения).

Полученные данные открывают перспективы для дальнейшего описания современного периода существования русского и американского автомира.

⁵ «Форсаж» («The Fast and the Furious», реж. Р. Коэн, 2001).

Список литературы

- Барбун В.В.* Критерии вычленения лексико-семантического поля «Автомир» // Международный аспирантский вестник. Русский язык за рубежом. 2016. № 1.
- Булатникова Е.Н.* Концепты «лошадь» и «автомобиль» в русском языке: Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2006.
- Гейко Ю.М.* Автоменталитет россиян: [Электронный ресурс]. <http://www.avtolikbez.ru/?an=aradiopage&uid=504> (дата обращения: 01.05.2016).
- Костомаров В.Г.* Новые слова и значения, связанные с автомобилизацией // Сб. докл. и сообщ. Лингвистического общества Калининск. ун-та. Т. 5. Калинин, 1975.
- Форд Г.* Моя жизнь, мои достижения. М., 2012.
- Харламова Т.И.* Автомобиль или российская телега: уроки истории. М., 2014.

Список фильмов:

- «Берегись автомобиля» (реж. Э. Рязанов, 1966).
- «Большое автограбление» («Grand Theft Auto», реж. Р. Ховард, 1977).
- «Бриллиантовая рука» (реж. Л. Гайдай, 1968).
- «Бэтмен» («Batman», реж. Т. Бертон, 1989).
- «Гараж» (реж. Э. Рязанов, 1979).
- «Голдфингер» («Goldfinger», реж. Г. Хэмилтон, 1964).
- «Дивный новый мир» («Brave New World», реж. Л. Либман, 1998).
- «Зима в Простоквашино» (реж. В. Попов, 1984).
- «Золотой теленок» (реж. М. Швейцер, 1968).
- «Инспектор ГАИ» (реж. Э. Уразбаев, 1982).
- «Копейка» (реж. И. Дыховичный, 2002).
- «Королева бензоколонки» (реж. Н. Литус, А. Мишуринов, 1962).
- «Назад в будущее» («Back to the future», реж. Р. Земекис, 1985).
- «Утомленные солнцем» (реж. Н. Михалков, 1994).
- «Форсаж» («The Fast and the Furious» реж. Р. Коэн, 2001).

Сведения об авторе: Барбун Виктория Викторовна, аспирант кафедры русского языка филологического факультета ГИРЯ им. А.С. Пушкина. E-mail: vika.barbun@mail.ru.

Н.В.Кузнецова

СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ПОЛИТКОРРЕКТНОСТИ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ПОЛИТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ: ГРАДУИРОВАННЫЙ ХАРАКТЕР ПОЛИТКОРРЕКТНОСТИ / НЕПОЛИТКОРРЕКТНОСТИ, РАЗНЫЕ СТЕПЕНИ ИХ ПРОЯВЛЕНИЯ

Объектом исследования является феномен политкорректности во французском политическом дискурсе. Рассмотрению подвергается градуированный характер политкорректности / неpolitкорректности. Анализируется также псевдополиткорректность.

Ключевые слова: политкорректность, неpolitкорректность, гипер-неpolitкорректность, политкорректный эвфемизм, псевдополиткорректность.

The object of investigation is the phenomenon of political correctness in the French political discourse. The gradable nature of political correctness / political incorrectness is subjected to analysis. Such a phenomenon as the pseudo-political correctness is also revealed in the article.

Key words: political correctness, political incorrectness, hyper-political incorrectness, politically correct euphemism, pseudo-political correctness.

Феномен политкорректности во французском политическом дискурсе рассматривается с учетом его появления, становления и бытования, с одной стороны, и с учетом его современного состояния и влияния, порождающего в качестве ответной реакции переход политкорректности в свою противоположность – неpolitкорректность, с другой стороны.

Теоретической основой политкорректности в исследовании послужила гипотеза «лингвистической относительности» Сепира-Уорфа. Согласно данной гипотезе, «не реальность определяет язык, на котором о ней говорят, а наоборот, наш язык всякий раз по-новому членит реальность, язык – это средство формирования мышления и мировоззрения людей. Реальность опосредована языком» [Уорф, 1960].

Данная гипотеза опиралась на положения, выдвинутые в свое время В. фон Гумбольдтом, который подчеркивал творческий характер языковой деятельности. Ученый утверждал, что язык есть прежде всего деятельность, «созидающий процесс», а не только продукт деятельности, результат этого процесса [Гумбольдт, 1984: 80].

По мнению Марио Корти, политическая корректность является крайним проявлением либерализма, когда «самокритика и уважение к инаковости иногда доходят до саморазрушения» [Корти, 2003]. Теракт в Париже 13 ноября 2015 г. подтверждает данную мысль: крайне либеральное отношение парижских властей к преступникам, которые уже были в специальном списке французских спецслужб, привело к гибели 129 человек, и еще 352 человека были ранены.

Диктат политической корректности во французском политическом дискурсе нередко порождает обратный эффект, а именно приводит к появлению неpolitкорректности, которая выражается через дискредитацию оппонента, его диффамацию, зачастую переходящую в прямое оскорбление, инсультацию. Определение неpolitкорректности можно дать, исходя из качественных характеристик собственно политкорректности, которые можно считать критериями политкорректности. При этом заданные критерии преобразуются в свою противоположность. Лингвистическим средством такого преобразования может служить отрицательная приставка «не», которая, если следовать толковому словарю, выражает полную противоположность тому, что выражает это слово без приставки [Кузнецов, 1998]. Из сказанного следует, что неpolitкорректность строится из таких качественных характеристик, как невежливость, нетолерантность. Если политкорректность предполагает запрет на дискриминацию людей или групп, то неpolitкорректность игнорирует этот запрет, неосознанно или преднамеренно их дискриминирующий. Уважение уступает место пренебрежению, языковой такт – прямому оскорблению, дискредитации.

Рассмотрим лексические единицы по степени выраженности политкорректности: политкорректность – неpolitкорректность – гипер-неpolitкорректность. Отдельное место занимает псевдоpolitкорректность.

В основе шкалы политкорректности лежит степень завуалированности, маскировки, сокрытия действительного состояния дел. Иными словами, одним из критериев считается денотативный аспект значения, учитывающий степень отступления от реальности. Принимался во внимание также коннотативный аспект значения политкорректных единиц, предполагающий эмоционально-экспрессивное отношение к объекту переименования.

Рассмотрим политкорректный эвфемизм *jeunes* («молодые»). Политики социалисты, которые пользуются весомой поддержкой этнических меньшинств на выборах, стараются оправдать любые действия молодых иммигрантов-преступников, отличающихся «подростковой делинквентностью»

[Социологический словарь, 2004: 114]. В следующей фразе премьер-министр Манюэль Вальс, адресуясь к молодым преступникам, использует политкорректное обращение – эвфемизм *jeunes*. Он обещает не зачищать их квартал моющим средством под высоким давлением (керхером), чем им в свое время пригрозил бывший президент Франции Николя Саркози:

Messieurs les «jeunes», messieurs les encapuchonnés, rassurez-vous: je ne suis pas venu passer ce quartier au karcher, je ne suis pas venu pour insulter [Riposte Laïque]. «Господа “молодые”, господа в капюшонах, не беспокойтесь: я не пришел для того, чтобы вычистить этот квартал моющим средством, я не пришел для того, чтобы оскорблять».

В данном случае можно говорить о мета-высказывании. Слово *jeunes* образовано посредством эллипсиса (отсечения в словосочетании *des jeunes immigrés* финального существительного) и последующей субстантивации (неполной конверсии, преобразования прилагательного *jeunes* в существительное *des jeunes*).

Налицо также переосмысление прямого значения и развитие на его основе метонимического наименования, основанного на смежности связанных понятий: иммигрантов называют «молодыми» по одному из присущих им признаков. Прямая номинация заменяется косвенной, употребление политкорректного эвфемизма *des jeunes* позволяет избежать указания на этническую принадлежность, воспринимаемую как дискриминация по национальному признаку, и обозначить лишь юный возраст участников противоправных действий.

В обращении используется манипулятивная стратегия формирования эмоционального настроения адресата, чему служит уважительное обращение к аудитории (*Messieurs...*). Синтаксический параллелизм с анафорой (*je ne suis pas venu...*) настраивает иммигрантов на положительное восприятие речи министра, который уверяет их в том, что он пришел отнюдь не оскорблять.

Но в следующем анализируемом высказывании Жан-Пьер Шевенман, министр внутренних дел в 1998 г. метафорически характеризует детей иммигрантов, называя их «маленькими дикарями» (*sauvageons*). Министр говорит о том, что «маленькие дикари» живут в виртуальном мире и проводят больше времени у телевизора, чем в школе:

Des petits sauvageons qui vivent dans le virtuel. Ils passent plus de temps à regarder la télévision que devant leur maître d'école. Ils ne savent pas que quand on tire avec un pistolet à la télévision, cela ne fait pas mal. Dans la réalité, vous pouvez tuer [L'Humanité]. «Это маленькие дикари, живущие

в виртуальном мире. Они больше времени проводят перед телевизором, чем у школьной доски. Они не знают, что стрельба из пистолета по телевизору не приносит вреда, но в реальной жизни может убить человека».

Вышеупомянутое слово *sauvageon* («маленький дикий зверек») является производным диминутивом, образованным от прилагательного *sauvage* («дикий»), по модели «существительное + on». В производном слове сохраняется его внутренняя форма, соотносящая слово с таким свойством, как дикость.

Интересна заложенная в этом существительном негативная коннотация. Так, толковый словарь французского языка Le Petit Robert определяет слово *sauvageon* как молодого преступника, нарушителя – *jeune délinquant dans le contexte de la violence urbaine* [Le Petit Robert, 2013: 2371]. Это значит, что в семантической структуре слова произошло перераспределение значения и на первый план вышло обозначение подростка-преступника, а не маленького дикого зверька.

Журналисты еженедельника «Figaro» часто используют слово *sauvageon* («маленький дикарь»), которое приобретает в разных контекстах разное референциальное, в том числе и контекстуальное значение. В следующем предложении слову приписывается отсутствующее в словарном толковании значение «фашист» в отношении детей иммигрантов:

C'est en oubliant qu'une démocratie se laisse mourir. Entre celui qui fait régner la terreur – qu'il ait le visage de Ben Laden ou d'un « sauvageon » – et celui qui cherche à s'en protéger quel est le plus fasciste? [Le Figaro]. «Демократия умирает, если о ней забывают. Между тем, кто сеет страх, будь то человек с лицом Бен Ладана, или маленького дикаря, и тем, кто пытается защититься, кто больший фашист?»

Дети иммигрантов уподобляются Бен Ладену, и утверждается, что неизвестно, кто из них – эти дети или всемирно известный безжалостный террорист – больший фашист. Получается, что это в равной мере чужие, крайне враждебные для Франции существа-нелюди. Большого оскорбления в отношении детей иммигрантов, которые официально декларируются как граждане Франции, трудно найти. Нелишне напомнить в этой связи о том, что политкорректность по определению направлена на создание таких языковых выражений, которые стремятся не оскорбить, не задеть чувство достоинства ущемленных меньшинств. В приведенном же утверждении эти принципы грубо нарушаются, что говорит о вопиющей неpolitкорректности, о гипер-неpolitкорректности в отношении не просто иммигрантов, но в первую очередь детей.

Интересно заметить, как выстраивается скалярная последовательность наименований иммигрантской молодежи, представляющая собой своеобразную нисходящую шкалу градации. Крайние точки шкалы представляют политкорректный эвфемизм и гипер-неполиткорректное оскорбление: **jeunes – sauvageon – fascistes**.

Особого внимания заслуживает феномен, который можно назвать псевдополиткорректностью. Нелишне упомянуть в этой связи, что в целом западное и американское общество наклеило ярлык чужого на Россию. В языковом плане это может выражаться в применении в дискурсе, например, псевдо-политкорректности, то есть фиктивной политкорректности. В отличие от политкорректности, предполагающей замену одних языковых выражений на другие для устранения болезненных моментов, унижающих человека, псевдо-политкорректность используется для того, чтобы в политкорректной форме очернить оппонента:

Est-ce aussi pour ne pas "stigmatiser" les jeunes issus de l'immigration que leurs noms sont remplacés par des patronymes européens quand ils sont mis en cause? L'an dernier, le Monde avait rebaptisé Vladimir le jeune Souleymane, un mineur d'origine tchétchène mis en examen pour le meurtre de Killian» [Valeurs Actuelles]. «Для того ли, чтобы не клеймить молодых выходцев из иммиграции, их имена заменяются на европейские, когда преступники в чем-то обвиняются? В прошлом году газета Ле Монд переименовала во Владимира молодого несовершеннолетнего чеченского подростка Сулеймана, задержанного за убийство Киллиана».

Для того, чтобы соблюсти политкорректность и не оскорбить выходцев из Кавказа, используется русское, а не чеченское имя. Это становится возможным, потому что Чечня является частью России. Вместо конкретного, реального имени чеченца звучит русское имя Владимир, приобретающее обобщенное значение, не имеющее в данном случае референта. Будучи весьма распространенным именем у русских, оно хорошо известно и за пределами России. Имя Владимир не только прочно ассоциируется с русскими, но и, учитывая сегодняшние политические реалии, оно вызывает известные ассоциации, связанные с именем президента России. Использование этого имени служит – невольно или преднамеренно – разжиганию русофобии, нагнетанию национальной розни, так как преступление одного человека (чеченца), по сути, приписывается целой нации (русским). Так, «политкорректно» ограждая один народ от ксенофобии, ее неполиткорректно переносят на другой народ. Такую двойственность можно оценить как игру в политкорректность, с нарушением

самих правил игры, приводящих к фиктивной политкорректности, или псевдополиткорректности.

В целом французский политкорректный дискурс имеет градуированный характер. Шкала градуированности предполагает наличие переходных ступеней. Это скалярная трактовка имеет, скорее, количественный характер. Но политкорректность / непolitкорректность может иметь и разные степени качественного проявления, а именно быть эксплицитно выраженной в высказывании или имплицитно заложенной в нем. Отдельное место занимает псевдополиткорректность.

Список литературы

- Гумбольдт В. фон. Избр. труды по языкознанию. М., 1984.
- Корти М. Столкновение культур и политическая корректность // Независимая газета. 24.03.2003. http://www.ng.ru/courier/2003-03-24/14_islam.html (дата обращения: 30.05.2014).
- Кузнецов С.А. Большой толковый словарь русского языка. СПб., 1998. 1536 с.
- Социологический словарь / Н. Аберкромби, С. Хилл, Б.С. Тернер. М., 2004.
- Уорф Б.Л. Отношение норм поведения и мышления к языку // Новое в лингвистике. Вып. 1. М., 1960. С. 112–324.
- Le Figaro. Clash Taubira – Reynié: l'indignation creuse du ministre de la justice. <http://www.lefigaro.fr/vox/politique/2015/05/18/3100120150518ARTFIG00334-clash-taubira-reynie-le-bourdonnement-embrouille-du-ministre-de-la-justice.php> (дата обращения: 12.09.2014).
- Le Petit Robert. Dictionnaire de la langue française. Paris, 2003.
- L'Humanité. Des mots aux maux. <http://www.humanite.fr/node/249616> (дата обращения: 17.01.2015).
- Riposte Laïque. Résumé du discours de Valls aux émeutiers: «Messieurs les jeunes, je vous ai compris». <http://ripostelaique.com/resume-du-discours-de-valls-aux-emeutiers-messieurs-les-jeunes-je-vous-ai-compris.html> (дата обращения: 19.02.2015).
- Valeurs Actuelles 23 septembre 2013. P. 24.

Сведения об авторе: Кузнецова Наталья Владимировна, старший преподаватель кафедры романо-германской филологии и межкультурной коммуникации ФГБОУ ВПО «Педагогический институт Тихоокеанского государственного университета» (Хабаровск). E-mail: kunavla@mail.ru.

Е.О.Патаракина

НАРЕЧНО-ПРЕДЛОЖНАЯ БИФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ (В СОПОСТАВЛЕНИИ С ДРУГИМИ СЛАВЯНСКИМИ ЯЗЫКАМИ)

В данной статье проводится анализ наречно-предложной бифункциональности в русском языке и сравнение данного грамматического явления в славянских языках южной и западной группы (на примере сербского и словацкого). В ходе анализа выделяются черты сходства и различия, а также случаи, когда в разных языках один и тот же смысл выражается при помощи наречно-предложной бифункциональности и других грамматических средств.

Ключевые слова: наречие, предлог, бифункциональность, русский язык, сербский язык, словацкий язык.

This article analyzes bifunctionality of adverbs and prepositions in Russian. Also a comparison of this grammatical phenomena in the Slavic languages of southern and western group is analyzed (in Serbian and Slovak). The analysis highlighted the similarities and differences in different languages, as well as cases in which the same meaning is expressed in different languages by the adverbial and prepositional bifunctionality or by the other grammatical means.

Key words: adverb, preposition, bifunctionality, Russian language, Serbian language, Slovak language.

Настоящее исследование проведено в рамках функционально-коммуникативной грамматики, которая рассматривает язык с точки зрения его полевой устроенности. Существуют поля разных типов: семантические, понятийные, синтаксические и др. Наше внимание акцентируется на функционально-грамматическом поле (ФГП). Этот тип поля был выделен М.В. Всеволодовой в отношении предлогов и предложных единиц русского языка и объединяет единицы в первую очередь на основании их грамматических, а не семантических или иных свойств. В центре функционально-грамматического поля находятся единицы, в полной мере обладающие всеми присущими своему классу характеристиками, они составляют ядро поля. Периферия же состоит из единиц, совмещающих в себе свойства разных грамматических классов, а также слов других частей речи, способных выполнять в разных контекстах различные функции [Всеволодова, 2007, 2008, 2009, 2010].

Такие лексемы на пересечении ФГП, способные выступать в различных контекстах как слова разных грамматических классов, являются бифункциональными. Наша работа посвящена зоне пересечения ФГП наречия и предлога.

Исследование наречно-предложных единиц в русском языке позволило обнаружить процесс адвербиализации предлогов, то есть приобретения ими наречных свойств, выделить ступени и признаки этого перехода [Патаракина, 2012, 2013, 2015].

Анализ материала показал, что существует тенденция сближения единиц из класса предлогов с классом наречия, приобретения ими адвербиальных свойств. Рассмотрим подробнее этапы этого процесса.

Начальным этапом сближения словоформ можно считать случаи, в которых предлог занимает позицию в конце предложения, характерную для наречия, а припредложное существительное выражено анафорическим нулем (нулевой формой анафорического имени).

Рассмотрим слово *наперерез*. В предложениях типа (1) его предложная природа очевидна. Однако в предложениях типа (2) оно обычно определяется школьной грамматикой как наречие:

- (1) *Наперерез нападающему бросились игроки защиты.*
- (2) *Ты успеешь догнать машину, если побежишь наперерез.*

Материал показал, что данная словоформа, как и аналогичные, не может употребляться вне контекста с анафорическим именем (*машину*) или без управляемого существительного (*нападающему*), ср. невозможность или сомнительность (3):

- (3) **Я вышел из дома и бросился наперерез.*

В предложениях, где рядом с данной лексемой нет зависимого существительного, оно тем не менее обязательно присутствует в предшествующем контексте, ср. аналогичный пример (4):

- (4) *Они настигли беглецов, бросившись наперерез.*

Так, очевидно, что здесь позиция припредложного слова выражена «нулем», но ясно также, что невозможно просто кинуться *наперерез*, если из контекста нельзя выявить объект (выраженный обычно словом в дательном падеже). Кроме того, мы можем добавить в подобные предложение зависимое существительное или его субститут, получив конструкцию типа (5):

- (5) *Они настигли беглецов, бросившись им наперерез.*

Итак, слово *наперерез* относится к грамматическому классу предлогов, однако способно занимать в предложении позицию, характерную

для наречия. Контексты, в которых припредложное существительное выражено «нулем», также подчеркивают сближение этой предложной единицы с классом наречия. Такие случаи мы назвали начальным этапом бифункциональности предлога.

Вторым этапом адвербиализации предлога является этап бифункциональности предложной единицы, когда в различных контекстах она выполняет как наречные, так и предложные функции и совмещает в себе свойства обоих классов. В качестве примера рассмотрим слово *после*. В предложениях типа (6) словоформа *после* явно является предлогом:

(6) *Зайдите ко мне **после** урока.*

Однако конструкция (7) явно иллюстрирует наречную принадлежность данной единицы:

(7) *Поговорим об этом **после**.*

В предложении (7) наречная функция слова *после* доказывается также тем, что мы можем заменить его на наречие *потом* (см. пример 8) без ущерба смысловой нагрузке предложения, в то время как в предложении (6), где данная лексема функционирует как предлог, мы не можем произвести такую замену (9):

(8) *Поговорим об этом **потом**.*

(9) **Зайдите ко мне **потом** урока.*

Таким образом, видно, что лексема *после* тоже имеет как предложный, так и наречный вариант употребления. Вероятно, данные случаи можно считать различными лексико-семантическими вариантами слов *вокруг*, *после* и подобных.

Кроме того, наречная единица может входить в состав предлога, являясь его семантически обусловленным компонентом, то есть конкретизатором [Панков, 2009а, 2009б, 2009в]: ***почти до сорока лет, вплоть до, непосредственно перед*** и т. п.

Целью нашего исследования было определить, существуют ли описанные языковые явления в языках южнославянской и западнославянской группы, а также проверить приблизительную распространенность единиц, обладающих наречно-предложной бифункциональностью, и наречных конкретизаторов при предлоге. Для подобного анализа нами были выбраны в качестве примера южнославянского языка сербский, а западнославянского – словацкий.

В нашем анализе мы выделили для описания три группы единиц [Патаракина, 20015]. Рассмотрим, как в других славянских языках проявляется функционирование как собственно бифункциональных единиц, так

и наречных конкретизаторов предлогов, выделив эти лексемы соответственно в первую и вторую группы. В третью группу мы объединили лексемы, четко относящиеся к своему категориальному классу слов в одном языке и являющиеся бифункциональными в другом.

Рамки статьи заставляют нас ограничиться несколькими наиболее характерными словоформами в качестве примеров, однако к каждой из проиллюстрированных нами групп относится множество лексем как в сербском, так и в словацком языке.

Первая группа – бифункциональные единицы, в разных контекстах выступающие как принадлежащие к разным частям речи. В русском языке к этой группе относятся единицы, находящиеся на этапе бифункциональности лексемы, например рассмотренная выше словоформа *после*.

В сербском языке нам также удалось выделить контексты, иллюстрирующие бифункциональный этап адвербиализации предлога. В предложении (10) словоформа *после* является предлогом, требующим от припредложного существительного формы родительного падежа, однако в предложении (11) позиция данной единицы приближает ее к классу наречий:

(10) *Дођи до мене **после** часова* («Зайди ко мне **после** уроков»).

(11) *Он се често сећао тог сусрета и света што се десило **после*** (букв.: «Он часто вспоминал той встречи и всего, что случилось **после**»).

В предложении (11) припредложное существительное не выражено явно, тем не менее оно прослеживается в предшествующем контексте. Здесь лексема *после* занимает характерную для наречия позицию в конце высказывания, однако она все еще должна быть отнесена нами к классу предлогов, потому что мы легко можем видоизменить предложение, эксплицировав отсылку к припредложному существительному в начале (12):

(12) *Он се често сећао тог сусрета и света што се десило **после** њега* (букв.: «Он часто вспоминал той встречи и всего, что случилось **после** нее»).

Однако можно привести и примеры адвербиализации наречия *после*; так, в предложении (13) данная лексема уже не имеет никаких формальных признаков предлога и проявляет только наречные свойства:

(13) *Причаћемо о томе **после*** («Поговорим об этом **после**»).

Можно было бы отметить, что семантически *после* относится здесь к моменту речи, то есть *поговорим после момента произнесения данного высказывания*, однако грамматически предложные свойства лексемы не

проявляются, и в данном контексте она должна быть определена как темпоральное наречие.

В словацком языке нам также удалось обнаружить подобные примеры. Рассмотрим лексему *okolo* (мимо). В предложении (14) она требует от местоимения падежной формы *neho* (него), что можно считать доказательством ее предложной природы:

(14) *Prešiel okolo neho a nepozdravil* («Прошел мимо него и не поздоровался»).

В то же время в предложении (15) эта же лексема занимает позицию в конце предложения, характерную для наречия:

(15) *Videla som ťa, ale si prešla okolo* («Я тебя видела, но ты прошла мимо»).

Рассмотрим вторую группу, наречные конкретизаторы предлога.

Относительно сербского языка проанализируем в качестве примера слово *zaједно* (вместе): В предложении (16) эта лексема несомненно стоит в позиции наречия:

(16) *Не брини, урадићемо то заједно* («Не волнуйся, мы сделаем это вместе»).

Эта лексема не может считаться бифункциональной, так как нет предложений, где бы она выполняла чисто предложные функции. Но в предложении (17), сохраняя свои наречные свойства, эта словоформа входит в состав предложной единицы *заједно с*, являясь, однако, ее свободным компонентом, что доказывается возможностью удалить ее из высказывания без потери смысла; см. предложение (18):

(17) *Дошао сам у школу заједно са братом* («Я пришел в школу вместе с братом»).

(18) *Дошао сам у школу са братом* («Я пришел в школу с братом»).

В качестве примера аналогичного свободного конкретизатора в словацком языке рассмотрим лексему *spolu* (вместе). Наречные функции данной лексемы раскрываются в предложениях типа (19):

(19) *Prišli sme do školy spolu* («Мы пришли в школу вместе»).

Как и лексема *заједно* в сербском языке, *spolu* может входить в состав предложной единицы *spolu s*, требующей от припредложного существительного творительного падежа (20):

(20) *Prišiel som do školy spolu s bratom* («Я пришел в школу вместе с братом»).

Свободный характер этого конкретизатора доказывается возможностью в аналогичном контексте употребить предлог *s* без наречия *spolu* (21):

(21) *Prišiel som do školy s bratom* («Я пришел в школу с братом»).

В третью группу мы объединили случаи, в которых разные языки выражают одни и те же значения разными грамматическими способами. Приведем примеры соответствия между конструкциями с бифункциональными словами в русском и разными решениями в сербском языках.

Проиллюстрируем это одной из самых частых в употреблении наречно-предложной лексемой *вокруг*. Она может играть роль предлога, как в предложении (22), а также может быть наречием образа действия (23):

(22) *Два раза я обошел **вокруг** дома номер три, но дом пять не нашел.*

(23) *Но каким-то чудом именно комнату с картинами огонь обошел **вокруг**.*

Существуют и контексты, в которых та же словоформа выступает как локативное наречие:

(24) ***Вокруг** есть разные люди.*

В сербском же языке данная лексема в качестве предлога (22) имеет соответствие в предлоге *око* (25):

(25) *Обишао сам два круга **око** кући број 3, али кућу број 5 нисам нашао* («Я обошел два круга вокруг дома номер 3, но дом номер 5 не нашел»).

Наречные же функции лексемы *вокруг* в сербском языке выражены либо через семантику глагола, либо через синтаксическую конструкцию в целом. В предложении (26) глагол *заобићи* включает в себя компонент значения, который в русском выражается бифункциональной единицей с глаголом *обойти **вокруг***, а предложения (27) и (28) представляют собой разные реализации локативного смысла наречия *вокруг* различными грамматическими конструкциями:

(26) *Неким чудом управ особу са сликама ватра је **заобишла*** («Каким-то чудом именно комнату с картинами огонь обошел»).

(27) *У **околини** постоји различити људи* (букв.: «В окружении есть разные люди»).

(28) ***Има** различитих људи* («Есть разные люди»).

В словацком языке лексема *okolo* (рус. *вокруг*) также может употребляться как предлог (29), требующий от припредложного существительного родительного падежа. Однако в наречной функции оно не встречается, в конструкциях, в которых в русском языке появляется бифункциональная лексема, в словацком, аналогично с сербским, используется семантика глагола (30) или другая синтаксическая конструкция (31):

(29) *Obehol som dva kruhy **okolo** domu číslo 3, ale nenašiel som dom číslo 5* («Я обошел два круга вокруг дома номер 3, но не нашел дом номер 5»).

(30) *Nejakým zázrakom oheň obišiel práve osobu s mal'bami* («Каким-то чудом огонь обошел именно комнату с картинами»).

(31) *V okolí existujú rozliční ľudia* (букв.: «В окружении есть разные люди»).

Последнее предложение может быть переформулировано и с использованием лексемы *okolo*, однако она снова будет выполнять функцию предлога (32):

(32) *Okolo nás existujú rozliční ľudia* («Вокруг нас есть разные люди»).

Похожим образом сербский и словацкий языки разделяют между двумя лексемами наречные и предложные функции в предложениях (33) и (34) на сербском и (35), (36), (37) на словацком:

(33) *Надам се да га видим недуго после рођења сина* («Я надеюсь его увидеть вскоре после рождения сына»).

(34) *Надам се да га видим ускоро* («Я надеюсь его увидеть вскоре»).

В предложении (33) сочетание *недугу после* можно считать предлогом со связанным наречным конкретизатором. Однако в отличие от русского языка наречная лексема *недугу* в сербском языке не может употребляться отдельно в том же значении (35), и даже в темпоральном значении это наречие крайне редко употребляется в современном сербском языке отдельно от предлога после или наречия *потом* (36):

(35) «Узвишено пријатељство» Алексеја Фјодоровича Лосева и светски познате пијанисткиње Марије Венијаминовне Јудине се обновило после философског ослобођења, али је трајало **недугу** («“Возвышенная дружба” Алексея Федоровича Лосева и известной во всем мире пианистки Марии Вениаминовны Юдиной возобновилась после освобождения философа, но длилась недолго»).

(36) *Недугу након што је њихов тим изједначио против Барселоне, један навијач «слепих мишева» доживео је инфаркт на стадиону, а недугу **потом** и преминуо* («Вскоре после того, как его команда сравняла счет против Барселоны, один болельщик “Летучих мышей” получил инфаркт, а вскоре и скончался»)¹.

¹ Данное предложение, взятое нами с новостного портала mondo.rs, иллюстрирует одновременно употребление наречного конкретизатора *недугу* (*вскоре*) при предлоге *након* (*после*), и наречный конкретизатор при наречии *потом* (*после*). В обоих случаях мы можем считать указанную лексему *недугу* свободным конкретизатором, так как и предлог *након*, и наречие *потом* могут употребляться отдельно в тех же контекстах (45):

(45) *Након што је њихов тим изједначио против Барселоне, један навијач «слепих мишева» доживео је инфаркт на стадиону, а **потом** и преминуо* («После

Что касается словацкого языка, лексему *skoro* можно считать бифункциональной, так как она может употребляться и в наречной функции при предлоге *po* (37), и отдельно в качестве наречия в том же значении (38):

(37) *Dúfam, že ho uvidím skoro po narodení syna* («Я надеюсь, что увижу его вскоре после рождения сына»).

(38) *Dúfam, že ho uvidím skoro* («Я надеюсь, что увижу его скоро»).

Однако остальные синонимичные наречия, которыми можно заменить лексему *skoro* в предложении (38), не являются бифункциональными и не могут употребляться в качестве составной части предлога в предложениях типа (37); см. предложения (39), (40), а также невозможность (41), (42):

(39) *Dúfam, že ho uvidím onedlho* («Я надеюсь его увидеть скоро»).

(40) *Dúfam, že ho čoskoro uvidím* («Я надеюсь его скоро увидеть»).

(41) **Dúfam, že ho uvidím onedlho po narodení syna* («Я надеюсь его увидеть вскоре после рождения сына»).

(42) **Dúfam, že ho uvidím čoskoro po narodení syna* («Я надеюсь его увидеть вскоре после рождения сына»).

Если же говорить о русском языке, в обоих приведенных конструкциях используется лексема *вскоре* (43), (44), в первом случае в качестве наречного конкретизатора в предложной единице *вскоре после*, во втором случае – как темпоральное наречие *вскоре*:

(43) *Я надеюсь увидеться с ним вскоре после рождения сына.*

(44) *Я надеюсь вскоре с ним увидеться.*

Таким образом, видно, что бифункциональность наречий и предлогов в меньшей степени свойственна сербскому и словацкому языку, чем русскому. В сербском языке существуют единицы, в различных контекстах играющие роль наречия и предлога, однако количество этих единиц меньше, чем в русском. Существуют и наречные конкретизаторы предлога, как свободные, так и связанные.

Результаты проведенного анализа позволяют нам сделать предварительный вывод, что, возможно, и наречно-предложная бифункциональность, и конкретизаторы при предлоге свойственны славянским языкам в целом, во всяком случае эти явления прослеживаются и в сербской, и в словацкой, и в русской грамматике. Однако в большинстве случаев сербский язык функционально разграничивает данные классы слов, выражая необходимые смыслы различными конструкциями или разделяя их лек-

того, как его команда сравняла счет с Барселоной, один болельщик “Летучих мышей” получил инфаркт на стадионе, а потом и скончался»).

сически. Такое же разграничение характерно, хоть и чуть в меньшей степени, для словацкого языка.

Исследование параллелей в грамматическом устройстве языков имеет большое значение как для изучения этих языков иностранцами, так и для последующей работы с неродным языком, в том числе перевода. Акцентируя внимание на функциональном описании слов, мы не только создаем теоретический материал для сравнительных грамматик, но также помогаем процессу изучения языка инофонами и увеличиваем возможность избежать грамматической интерференции.

Список литературы

- Всеволодова М.В.* Функционально-семантические поля и функционально-семантические категории (К вопросу о структуре содержательного пространства языка) // *Лінгвістичні студії*: Зб. наук. праць. Вип. 15. Донецьк, 2007. С. 34–43. (электронный ресурс: <http://www.vsevolodova.ru/content/view/24/31/>).
- Всеволодова М.В.* Типология славянского предлога. Системность: категории и парадигмы. // XIV международный съезд славистов. Славянское языкознание. М., 2008. С. 119–144.
- Всеволодова М.В.* Поля, категории и концепты как единицы структуры Языка // *Вопросы языкознания*. 2009. № 3. С. 76–99.
- Всеволодова М.В.* Грамматические аспекты русских предложных единиц: типология, структура, синтагматика и синтаксические модификации // *Вопросы языкознания*. 2010. № 4.
- Панков Ф.И.* К вопросу о соотношении категориальных классов слов в русском языке (на материале наречий и предлогов) // *Лінгвістичні студії*: Зб. наук. праць. Вип. 18. Донецьк, 2009. С. 30–37 (2009а).
- Панков Ф.И.* Русские наречия в их соотношении с русскими предлогами // *Мир русского слова*. 2009. № 1. С. 12–19 (2009б).
- Панков Ф.И.* Функционально-коммуникативная грамматика русского наречия. Дисс. ... докт. филол. наук. М., 2009 (2009в).
- Патаракина Е.О.* Зоны взаимодействия категорий наречия и предлога в современном русском языке (лингводидактический аспект): Дипломная работа. М., 2012.
- Патаракина Е.О.* Взаимодействие русских наречий и предлогов на периферии функционально-грамматических полей // *Язык, сознание, коммуникация*: Сб. статей. Вип. 47. М., 2013.
- Патаракина Е.О.* Процесс адвербиализации языковых единиц на пери-

ферии функционально-грамматических полей наречия и предлога в русском языке // Мир русского слова. 2013. №3.

Патаракина Е.О. Наречно-предложная бифункциональность в русском и сербском языках // Русский язык и литература в пространстве мировой культуры: Материалы XIII Конгресса МАПРЯЛ (г. Гранада, Испания, 13-20 сентября 2015 года). Том 11. СПб., 2015.

Сведения об авторе: Патаракина Евгения Олеговна, преподаватель кафедры русского языка для иностранных учащихся филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: patarakina@bk.ru.

Д.Л.Карнов

РЕЦЕПЦИЯ БИОГРАФИИ И ТВОРЧЕСТВА А.С.ПУШКИНА В ЛИРИКЕ Л.С.ЩЕГЛОВА

Статья посвящена рецепции творчества и биографии А.С. Пушкина ярославским поэтом Л.С. Щегловым. Щеглов в лирике создает оригинальный пушкинский сюжет, относясь к поэту XIX в. как к гению, он резко критикует его за выбор, сделанный в пользу семейного счастья. Щеглов не только осмысляет биографию Пушкина, но и предлагает альтернативный сюжет «излечения Пушкина», контрастирующий с сюжетами, предложенными ранее.

Ключевые слова: лирика, русская поэзия XX в., Л.С. Щеглов, А.С. Пушкин, пушкинский сюжет в русской литературе.

The article is devoted to the adoption of A.S. Pushkin's creation and biography by Yaroslavl poet L.S. Shcheglov. L.S. Shcheglov creates the original Pushkin's plot in lyrics. He regards the poet of XIX century as a genius, and criticizes Pushkin's choice in favour of family happiness. L.S. Shcheglov not only makes sense of Pushkin's biography, but proposes alternative story of "Pushkin's treatment", contrasting with the story is proposed earlier.

Key word: lyrics, Russian poetry of the XX century, L.S. Shcheglov, A.S. Pushkin, Pushkin's plot in Russian literature.

Заданный посмертно вектор рецепции творчества Пушкина, а также определение его места в русской культуре практически не изменялись на протяжении уже 180 лет: Пушкин стал первым, а может быть, в какие-то моменты в представлении потомков едва ли не «единственным» поэтом, поэтом-символом. На разных этапах развития русской литературы на это звание претендовали и А.А. Блок, и И.А. Бродский, но, безусловно, опротестовать звание Пушкина они не могли. Некоторые «поэтические истории» отсчитывались именно от А.С. Пушкина, даже написанная В.Г. Белинским история русской поэзии от Ломоносова к Пушкину сыграла не столь важную роль в обретении и усвоении Пушкина русской культурой, как высказывание Аполлона Григорьева [Григорьев, 1990: 56], которое во многом сформировало основу великой пушкинской мифологии.

Вторая половина XIX в. позволила этой мифологии развиваться в полной мере, сами поэты часто скромно выбирали свое место в поэтической иерархии. Современники порой также были довольно строги; так, Л.Н. Толстой уже в начале XX в., подводя итог, пишет, что поэтическая слава от Пушкина и Лермонтова переходит к «сомнительным поэтам»

[Толстой, 1952: 275], это представление вполне отвечает и тезису Григорьева, и представлению А. Плещеева о Пушкине как об образце поэзии. Звезда Пушкина в полную силу засияла на небосклоне русской поэзии в день его столетия, речи Достоевского и Тургенева уже не давали повода усомниться в том, что именно Пушкин – основа основ русской культуры, хотя в юбилейном году и было несколько курьезных случаев, связанных с празднованиями [Березовая, 2000: 120].

Несмотря на достаточно критическое отношение к традиции даже Серебряному веку не удалось окончательно сбросить Пушкина с парохода современности, зато удалось пополнить мифологию новыми сюжетами: и Пушкина – сотрудника РОСТА, и Пушкина – культурного героя в интерпретации Блока, как он представлен в статье «О назначении поэта», Пушкина-пророка в интерпретации Ахматовой, Пушкина-бога в интерпретации Цветаевой.

Советская поэзия переняла эту эстафетную палочку, продолжив развивать пушкинскую мифологию. Может быть, именно тогда был создан блестящий и неподражаемый пушкинский портрет, который без сомнения можно поставить в один ряд с известными портретами О. Кипренского и В. Тропинина, – «Счастливчик Пушкин» Б. Окуджавы. Даже концептуалисты, обращаясь к образу Пушкина, были заметно учтивы.

Образ Пушкина, каким он сложился сейчас в русской поэзии (здесь не идет речь о научной или ученической рецепции, не говоря уже об аспектах, поэзии мало касающихся), кажется монолитным и непрístupным, как крепость Марлинского. Тем интереснее, на наш взгляд, восприятие образа Пушкина поэтом, ставившим поэзию выше всего, что не раз приписывалось и самому А.С. Пушкину, особенно в спорах о сущности поэзии во второй половине XIX в.

Лев Щеглов (1932–1996) – поэт непростой судьбы, как и непростой поэтической истории, он кажется еще не открытым талантом, хотя стихи его достойны быть включенными в историю русской поэзии. Отвергнувший бытовое благополучие, возможность военной карьеры, закончив военное училище в Калининичах, в Беларуси, он всю жизнь посвятил поэзии. При этом ряд сборников, опубликованных в «Советском писателе», говорит, что Щеглов вполне бы мог, желай он того, занять место в ряду советских поэтов, хотя это совершенно не вязалось с его представлениями о слуге муз, ставшими основанием «спора» с Пушкиным.

Нельзя сказать, что Лев Щеглов пытается свергнуть Пушкина с его поэтического пьедестала как человек, переживший если не ссылку (а би-

ографически это пока действительно сложно установить), то по крайней мере отчужденность, имеющую, по-видимому, и политический аспект, и как поэт, для которого слово «честь» не было пустым звуком; конечно, не претендует он и на то, чтобы за счет негативных стратегий поправить свое поэтическое положение. Щеглов нередко обращается к Пушкину-поэту, который стоит у него в одном ряду с Байроном, Кантом, Бетховеном, Аристотелем [Щеглов, 2016: 104].

Отдавая должное пушкинской мифологии, Щеглов прибегает к самым смелым параллелям в своей поэзии, как, например, в стихотворении «Дантес»:

И задан был вопрос Дантесу:

– Вам не тревожно ли, Дантес?

<...>

Вас не страшит ли гнев небес?

– Нет, – отвечал он равнодушно, –

Вины своей не вижу здесь.

<...>

– Но он был Пушкин!

– А я Дантес, –

Сказал Дантес.

Когда на Страшный суд однажды

Иуда будет приведен,

– Он был Иисус! –

Иуде скажут.

– А я Иуда, –

Скажет он [Щеглов, 2016: 285].

Стихотворение иллюстрирует степень почитания автором его предшественника, и, хотя сам Щеглов не без доли иронии назначал себя пророком, имя Пушкина для него свято именно потому, что он видел в нем не просто талант, но гений, который выше категорий обыденной логики. В стихотворении, обращенном к Новелле Матвеевой, Щеглов особо указывает на это: «Из всех поэтов только Пушкин, // Наверно, видел весь предмет» [Щеглов, 2016: 291]. Пушкинское про-видение вызывает восхищение Щеглова, и, что характерно, поэт отдает дань этому всегда исподволь, доказывая свою погруженность в пушкинский контекст, являющийся для него естественной средой, именно потому он и не видит необходимости кропотливо, как Цветаева или Окуджава, разбирать этот

предмет. Однако он пускается в подобные обсуждения, когда речь идет о других поэтах, родство с которыми ему необходимо доказывать [Клещев, 2014: 25].

В то же время ироник Щеглов не может удержаться и от «шутовского» спора со своим кумиром. Например, в четверостишии «А.С. Пушкину»:

Нет, совместимы гений и злодейство.
Их отрицать – пустое лицедейство.
И «гений всех времен и всех народов»
Вам подтвердит наличие уродов [Щеглов, 2016: 297].

Или в стихотворении «Поэт XX века», эпиграфом к которому выбран первый катрен известного пушкинского стихотворения:

Какой, простите, Аполлон
Какою жертвой потревожит,
Пока для «Москвича» баллон
Поэт достать никак не может?.. [Щеглов, 2016: 332].

Разрешает себе поэт и несколько панибратски общаться с гением, что вполне органично для Щеглова-юмориста: «Прав Пушкин – мы любовью баб губим» [Щеглов, 2016: 106], – или поддержать разговор на небезынтересную для обоих тему:

В России найдется, быть может,
Хоть выбор как будто не мал,
Лишь пара хорошеньких ножек,
Нам классик однажды сказал.

<...>

От края высоких сапожек
До кромки коротких плащей
Вся жизнь помещается, может,
И главная сущность вещей [Щеглов, 2016: 234].

Для Щеглова Пушкин – один из тех, в ком он видит своего собеседника, мудрого, хоть иногда и немного легкомысленного, что, впрочем, свойственно и Щеглову-поэту, и поэзии вообще. Щеглов не просто отдает дань поэту, «снимаясь на его фоне», он ведет с ним оживленную беседу. И вот из этой-то беседы и рождается очень значимая для Щеглова

полемика: складывается ощущение, что автору близок Пушкин-поэт, но он также не может смириться с тем «слишком» человеческим, что было Пушкину свойственно. В этом смысле Щеглов, конечно, близок к Лермонтову, но в отличие от последнего ярославскому поэту не дает покоя именно бытовая сторона биографии поэта, его жизненная позиция, которая сочетала поэтический дар с представлением о семейном счастье. И несмотря на то, что Щеглов имел свои недостатки и в некотором смысле даже ценил их и бравировал ими, считая, что они неотъемлемая часть не только жизни, но и творчества:

Отними темнокожесть Пушкина
И безденежье Бальзака,
И чего-то будет пропущено,
И беднее станут века [Щеглов, 2016: 89], –

он был непреклонен в своих обвинениях Пушкину-человеку, который, по его мнению, предаст Пушкина-поэта. В нескольких стихотворениях, прямо обращенных к судьбе предшественника, Щеглов размышляет на эту тему.

Всего известно три его стихотворения о Пушкине. К сожалению, в данный момент нельзя точно сказать, когда они были написаны, в какой последовательности, можно лишь указать, что стихотворение «Камер-юнкер» напечатано в первом московском сборнике Л. Щеглова «Мужская школа» («Советский писатель», 1966), возможно, оно и было первым из рассматриваемых текстов. Стихотворение «Исцеление Пушкина» помещено в цикл о поэтах последнего сборника, предположительно составленного при жизни поэта, «Ход мысли» («Советский писатель», 1990). Время написания третьего стихотворения, «Вот и я нынче в камер-юнкеры...», неизвестно, на данный момент удалось обнаружить его только в двухтомнике, изданном женой Щеглова Л. Енисеевой-Варшавской в алматинском издательстве «Wink» в 2012 г., уже после смерти поэта; даты в нем не указаны.

Несмотря на затруднения с датировками, все три стихотворения складываются в целостную картину, своеобразный триптих. Судя по их тематике, Щеглова больше всего интересовал последний период жизни А.С. Пушкина, после его женитьбы на Н.Н. Гончаровой. Видимо, для Щеглова это был переломный момент, во время которого условно Пушкин-человек «берет верх» над Пушкиным-поэтом.

Два стихотворения посвящены скандальному камер-юнкерству Пуш-

кина, являются размышлениями о судьбе отношений поэта со светом. А третье стихотворение – фантазия на тему последуэльной жизни выжившего Пушкина.

В первом стихотворении перед читателем только получивший звание «молодой камер-юнкер», в котором, конечно же, узнается А.С. Пушкин 1834 г.

Герой стихотворения, рассказывая о присвоении ему придворного звания, подчеркивает неуместность такой царской воли. Но Щеглов в этом монологе важно показать слабость и уязвимость нового придворного; характерно, что Щеглов не пытается стилизовать речь пушкинской эпохи, зато он, используя определенные речевые формулы, показывает читателю внутренний мир героя: «Словно голенький я стою», «Разминаю в руках фуражечку, // От восторга кричу: “Ура!” // Ах, спасибо, что вы бедняжечку // Допускаете до двора!», «Только коротки у мундирчика // Почему-то мне рукава» [Щеглов, 2016: 159]. Перед нами уже не поэт, а униженный человек. Щеглов, несмотря на небольшой объем текста, точными психологическими деталями дает нам достаточно точное представление о состоянии героя – он лишен «самостоянья» (см. пушкинское «(Из Пиндемонти)»), теперь над ним властны журнальчики и «читающая публика», дружбой которых камер-юнкер, возможно, будет удостоен. Подлинный смысл стихотворения может быть раскрыт только на фоне биографии Пушкина; хотя Щеглов не называет своего героя, реминисценции и аллюзии открывают тайну имени. Конечно, утверждать, что Щеглов пытается создать достоверный портрет Пушкина, ни в коем случае нельзя, это была бы ошибочная интерпретация стихотворения. Автор, скорее, создает концептуальный образ «бывшего» поэта, потерявшего себя, а отказавшись от служения Аполлону – и свой дар.

Второе стихотворение, «Камер-юнкер», в общих чертах также развивает тему камер-юнкерства и светской жизни поэта. Как можно предположить, это продолжение истории, начатой в предыдущем стихотворении: от наивного удивления и понимания неуместности, неестественности своего положения герой приходит к принятию своей участи, и Щеглов уже не скрывает имени героя, хотя самому герою оно уже не принадлежит (или герой уже не принадлежит собственному имени, становясь «в ребячьем чине <...> арапчонком юрким»):

Впряжен в великосветский гуж,
Он, антр ну, уже не Пушкин,

Он – камер-паж,
Он – камер-муж [Щеглов, 1966: 23].

Свет празднует победу, и в самом герое не осталось даже воспоминания о прошлой жизни. Нужно отметить, что Щеглов, в отличие от некоторых поклонников Пушкина, не спешит обвинить в намеренном унижении поэта его жену, она – лишь инструмент, невольное оружие в руках света, губящее поэта той естественной красотой, которую воспевал Пушкин и воспевал Щеглов.

Естественность происходящего – любовь мужчины к женщине, восхищавшая поэтов, – у Щеглова обращается в неестественность любви-страсти поэта к женщине.

Герой вдохновлен своей любовью:
Он околдован, очарован,
Ему нельзя уже назад [Щеглов, 1966: 22].

Вспоминая Германа, можно сказать, что, по Щеглову, в сердце человека может быть только одна страсть – стихи. Как только появляется женщина, места для стихов в сердце не остается. Обратим внимание, что стихотворение посвящено И. Орловой и является фактически поэтическим манифестом поэта, отповедью женскому полу. Известно, что Щеглов пользовался успехом у женщин, как минимум дважды был женат, но сказать о его счастливой семейной жизни мы не можем – он, видимо, никогда не видел себя прилежным семьянином, отдавая полностью поэтическому таланту.

И этот выбор становится для Щеглова главным упреком Пушкину, который, по мнению автора стихотворения, предал свой талант. Недаром в конце совершенно по-лермонтовски звучит упрек, и, может быть, не столько свету, сколько поэту, который поддался на уловки судьбы, заманившей его в «счастливую» семейную жизнь:

Как это ловко и удобно:
Присвоить чин, надеть мундир –
И станет вам самим подобен
Любой Вольтер, любой Шекспир.
Он будет тих и безопасен <...> [Щеглов, 1966: 23].

При этом дальнейшая судьба поэта Щеглову хорошо известна: «Жена, Дантес и пистолет» – три оружия против поэта, каждое из которых приближает смерть, как бы ни далека была Черная речка.

Граница между позициями Щеглова и Пушкина лежит именно в области представлений о поэте, видимо, именно это остро чувствовал первый: если Пушкин смог уйти от представления о поэте-пророке, сформулировав идею «двойного бытия» [Гинзбург, 1962: 149], то для Щеглова поэт – это не человек, между поэтом и человеком есть непреодолимые различия: «Живут поэты и пророки // Среди обыденных людей» [Щеглов, 2016: 240]. Хотя и отмечается, что пророкам «не чуждо все человеческое», но и занять главное место в жизни поэта человеческое не может, поэт не имеет права этого себе позволить. Вообще пророк становится одним из главных героев лирики Щеглова, что вполне показательно для его строгой этической системы, в центре которой находится поэзия. И важной составляющей этой системы является представление о том, что поэт сам в ответе за свой поэтический дар, который он должен беречь и от жены, и от пистолета.

Может быть, поэтому в стихотворении «Исцеление Пушкина» Щеглов не рисует идиллической картины жизни поэта после чудесного исцеления: ссылка, Кавказ, военная карьера, бои с чеченцами, о которых так мечтал Пушкин в 1823 г., – и все равно разрушенная семейная жизнь, несчастная любовь: «Ушла от меня Натали // С моим секундантом Данзасом» [Щеглов, 2016: 286]. Щеглов будто настаивает на невозможности счастливого финала этой истории, как, видимо, и любой другой подобной любовной истории в жизни каждого поэта. Сама судьба противится счастью предавшего свой дар Пушкина:

<...> Но стало течение Куры
Теченьем беспамятной Леты.
Проказы мои и грехи
Мне даже жандармы забыли,
Крамольные прежде стихи
Теперь правоверными были [Щеглов, 2016: 286].

Пушкинский сюжет у Щеглова заканчивается безысходной безрезультатностью, усталостью и от жизни, и от своего преданного когда-то таланта. Так, интерпретируя сюжет жизни Пушкина, Щеглов пытается доказать необходимость верности поэта своему пути. Это рыцарское служение – единственное, что может дать счастье (скорее счастье вдохновения, нежели жизни) поэту, несмотря на то, что оно связано с определенными жертвами, которые он обязан принести.

Таким образом, пушкинский сюжет в поэзии Л.С. Щеглова может быть представлен в следующем виде.

1. Потеря достоинства и превращение поэта в чиновника, необратимая трансформация свободолюбивого поэта в камер-юнкеры.
2. Забвение своего дара и отречение от поэзии ради семейного счастья в угоду обществу, которое только и ищет средства «укротить» своевольного, чтящего свою свободу превыше всего поэта. Условно этот эпизод можно связать с развитием лермонтовского сюжета смерти поэта.
3. Фантастический сюжет выздоровления после дуэли, которое обрывается жизненной и творческой драмой. Автор настаивает на том, что предательство своего дара не может быть прощено.

Список литературы

- Березовая Л.Г.* 100-летний юбилей А.С. Пушкина 1899 год // Отечественная история. 2000. № 2. С. 109–128.
- Гинзбург Л.Я.* Пушкин и лирический герой русского романтизма // Пушкин: Исследования и материалы. АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). М.; Л., 1962. Т. 4. С. 140–153.
- Григорьев А.А.* Взгляд на русскую литературу со смерти Пушкина. Статья первая. Пушкин. – Грибоедов. – Гоголь. – Лермонтов // Григорьев А.А. Соч.: В 2 т. Т. 2. Статьи. Письма. М., 1990. С. 48–90.
- Клещев А.Н.* Лев Щеглов: поэтический диалог с Н. Некрасовым // Некрасовское наследие – юношеству: Материалы XI Некрасовских юношеских чтений (26 ноября 2014г.). Ярославль, 2014. С. 25–30.
- Толстой Л.Н.* Предисловие к роману В. Фон-Поленца «Крестьянин» // Толстой Л.Н. Полн. Собр. соч.: В 90 т. Т. 34. М., 1952. С. 270–277.
- Щеглов Л.С.* Мужская школа. М., 1966. 88 с.
- Щеглов Л.С.* Стихи из чемодана: [Электронный ресурс]. http://akbard.kz/mp3/varshavskaya/Lev_Sheglov.pdf (дата обращения: 15.10.2016).

Сведения об авторе: Карпов Денис Львович, канд. филол. наук, доцент кафедры общей и прикладной филологии Ярославского государственного университета им. П.Г. Демидова (ЯрГУ). E-mail: karpovdl@yandex.ru.

Д.П.Крылова

СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ: К ВОПРОСУ О ПОЭТИКЕ В.МАЯКОВСКОГО И ЛОТРЕАМОНА

В статье делается попытка прояснить, на каком основании не только возможно, но правомерно сопоставление творчества Маяковского и Лотреамона. Некоторые приемы сюрреалистического письма рассматриваются как сближающие поэтику русского футуриста и французского предтечи сюрреализма. Основное внимание сосредоточено на «Песнях Мальдора» Лотреамона и трагедии «Владимир Маяковский», а также на некоторых ранних поэмах и стихотворениях Маяковского.

Ключевые слова: авангард, гротеск, ошеломляющий образ, поэтика деформации, сюрреализм.

In this article author makes an attempt to brighten a question of V. Mayakovsky's poetical works in comparison with Lautréamont's. Several features of surreal writing techniques are considered to bring together the Russian futurist's and the French proto-surrealist's poetics. Primary focus is on «Les Chants de Maldoror» of Lautréamont and the tragedy «Vladimir Mayakovsky» and some earlier poems of Mayakovsky.

Key words: avant-garde, grotesque, stupéfiant image, deformation, surrealism.

В 1913 г. впервые в переводе Е.М. Блиновой и М.А. Кузмина книгоиздательство «Грядущий день» выпустило «Книгу масок» («Le Livre des Masques», 1896–1898) Реми де Гурмона, который в предисловии к первому тому¹ так описывает предпринятое им путешествие по литературному миру Франции конца XIX – начала XX вв.: «Пройдемся по этому тенистому саду литературы. Будем останавливаться – на короткое мгновенье – у деревьев, полных сил и красоты, у деревьев, доставляющих радость глазам»². Избранная де Гурмоном метафора характеризует предпочитаемый способ изложения: собрание из 53 портретов поэтов и писателей – это не ряд критических размышлений на тему «измов» и не череда оценочных суждений, определяющих место того или иного из современников автора в литературной иерархии. «Книга масок» – именно прогулка де Гурмона среди лиц, не до конца им самим разгаданных,

¹ В оригинале книга разбита на два тома.

² Гурмон Р. де. Книга масок. Томск, 1996. С. 3.

попытка импрессионистскими³ штрихами наметить контуры литературного движения эпохи. Например: «Что значит романтизм? Его легче почувствовать, чем определить. Что такое символизм? Если держаться прямого, грамматического значения слова, почти ничего»⁴.

В «Книге масок» автор выводит фигуру «кузнеца»-Верхарна, «в самой природе [которого] заложена склонность быть поэтом галлюцинирующим»⁵. Появляются «маски» последователей Бодлера и вдохновителей молодых поэтов-символистов – Верлена и Малларме. Де Гурмон испытывает очевидную неприязнь к Рембо, уподобляя «своеобразную красоту» некоторых его стихотворений покрытой бородавками жабе, сифилису, но признает его поэтический дар («Гений облагораживает даже гнусность»⁶). На страницах «Книги масок» читатель находит имена Т. Корбьера, Ж. Лафорга и других – «именно тех поэтов, чьи произведения интересовали Маяковского»⁷.

Еще один герой книги – человек без биографии, поэт, затаившийся от постороннего взора, «необыкновенно и неожиданно оригинальный, с больным, безумным гением»⁸. Изидор Дюкасс, или граф Лотреамон, – тот, кому наиболее соответствует гурмоновское определение «маска». Двадцати четырех лет от роду он умирает, оставив потомкам лакуну вместо жизнеописания и два художественных сочинения – незаконченные «Песни Мальдорора» («Les Chants de Maldoror», 1869) и собрание критических заметок под общим названием «Стихотворения» («Poésies I» и «Poésies II», 1870). Этого было достаточно для того, чтобы в 1925 г. А. Жид написал: «На литературу века он не оказал никакого влияния, однако, подобно Рембо, а быть может, больше, чем Рембо, он распахнул двери для литературы завтрашнего дня»⁹.

³ Об импрессионистском характере критики де Гурмона: Андреев Л.Г. Импрессионизм = Impressionnisme: Видеть. Чувствовать. Выражать. М., 2005. С. 179 – 190.

⁴ Гурмон Р. де. Книга масок. С. 3.

⁵ Там же. С. 18.

⁶ Там же. С. 68.

⁷ Харджиев Н.И. Маяковский и Лотреамон // Харджиев Н.И. От Маяковского до Крученых: Избр. работы о русском футуризме / Сост. С. Кудрявцев. М., 2006. С. 203.

⁸ Гурмон Р. де. Книга масок. С. 58.

⁹ Gide A. Preface // Le Disque vert, numéro special. Paris, 1925. P. 3. Цит. по: Косиков Г.К. «Адская машина» Лотреамона // Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М., 1998. С. 15.

Имена этих двух поэтов стоят рядом и в высказывании Л.Г. Андреева: «Лотреамон и Рембо – это уже непосредственные предшественники, это преддверие сюрреалистической эстетики»¹⁰. В контексте сюрреализма, громогласно заявившего о себе уже в XX в., их творчество заново открывается и осмысливается теперь в качестве отправной точки новейшего художественного движения. Творчество Лотреамона интересует нас как европейский сюрреалистический контекст становления авангардистской поэтики Маяковского.

Андреев предваряет основной текст своей монографии, посвященной истории, теории и практике сюрреализма, замечанием о неоднородности его рецепции в искусстве: «“Сюрреализм мертв!” – “Сюрреализм вечен!” – такова амплитуда колебаний критической мысли, обсуждающей жгучую проблему сюрреализма»¹¹. Автор задается вопросом, оказался ли сюрреализм достаточно жизнестойким и самодовлеющим, чтобы отделиться от своего «прародителя» А. Бретона и не просто остаться свидетелем прошлого, но стать участником настоящего (среди лозунгов студенческих выступлений в мае 1968 г. в Париже был, в частности, такой: «Долой социалистический реализм! Да здравствует сюрреализм!»¹²).

Существует как минимум два сюрреализма. Первый – непосредственно связанный с жизнью и творческой деятельностью Бретона, с группой объединившихся вокруг авторитарного лидера («С Бретоном не спорили – с ним порывали»¹³) поэтов, таких, как Ф. Супо, Л. Арагон, Р. Деснос, П. Элюар и др. Он ограничен определенными временными рамками (активная фаза в 1920-е гг. и дальнейшее затухание), ориентировался на эстетическую программу, представленную в манифестах, имел национальные варианты в других странах. Однако возможно более широкое понимание этого явления: сюрреализм как мировосприятие, особый взгляд на окружающую действительность и человека, поворот к под- и бессознательному, поиск над-реальности. Такое представление о сюрреализме значительно расширяет как его временные, так и пространственные границы. Так, сюрреалистичны образы Босха (например, самый известный его триптих «Сад земных наслаждений», 1500–1510).

¹⁰ Андреев Л.Г. Сюрреализм. М., 1972. С. 7.

¹¹ Там же. С. 4.

¹² Перечень девизов парижского студенчества приведен в документальных записках Х. Кортасара «Майские новости» («Noticias del mes de mayo»).

¹³ Андреев Л.Г. Сюрреализм. С. 6.

Условно «сюрреализм 1» усваивается традиционно «в видовом его толковании», «сюрреализм 2» осмысливается в связи с «родовым <...> значением», понимается «как определенный принцип творчества, способ создания художественного образа». Второе значение, как полагает А.И. Чагин, «часто остается за бортом внимания исследователей...»¹ И именно такое – «родовое» – понимание сюрреализма, на наш взгляд, дает основание взглянуть в творчество Маяковского и Лотреамона с точки зрения компаративистики.

О том, что Маяковский был знаком с творчеством Лотреамона и даже заучивал наизусть отрывки из его произведений, помещенные в «Книге масок», пишет Н.И. Харджиев в статье «Маяковский и Лотреамон»². Известно, что Д. Бурлюк осуществлял функцию своего рода культуртрегера, занимался просвещением Маяковского. Можно предположить, что Маяковский прочитал книгу де Гурмона именно при посредстве друга.

Де Гурмон цитирует лишь несколько отрывков из объемных «Песен Мальдорора», выбрав, вероятно, наиболее наглядные примеры поэтического выражения мировидения автора. Строки Лотреамона насыщены новыми метафорами и свидетельствуют о существовании сюрреалистического варианта тропеической поэтики. Де Гурмон приводит образы, которые усиливают сюрреалистичность восприятия натуралистичностью ненормативного или безобразного («Люди с узкими плечами», «Люди с безобразной головой», «Человек с вшивыми волосами»³ и т. д.). Харджиев отмечает их близость к тем, какие Маяковский внедряет в текст трагедии 1913 г.: «Человек без глаза и ноги», «Человек с растянутым лицом», «Человек с двумя поцелуями»⁴ и др.

Сходство – как концептуальное (констатация ущербности человеческой плоти), так и связанное с грамматической структурой тропа – очевидно. Тем не менее Чагин, в целом соглашаясь с выводами Харджиева, указывает на различие сопоставляемых образов: «...следуя, в определенной мере, за Лотреамоном в выстраивании своего рода персонажей произведения, Маяковский оказывается гораздо радикальнее <...> в об-

¹ Чагин А.И. Русский сюрреализм: миф или реальность? // Сюрреализм и авангард: Материалы российско-французского colloquium, состоявшегося в Институте мировой литературы. М., 1999. С. 134.

² Харджиев Н.И. От Маяковского до Крученых. С. 199–203.

³ Гурмон Р. де. Книга масок. С. 59.

⁴ Маяковский В. Собр. соч.: В 12 т. / Сост. В.В. Макаров, В.В. Воронцов. М., 1978. Т. 9. С. 5.

ращении к принципу “ошеломляющего образа”»⁵.

Хочется согласиться с Чагиным, но так же – в определенной мере. Безусловно, «люди» Лотреамона выглядят достаточно традиционно рядом с действующими лицами трагедии Маяковского, которым поэт дал намеренно эпатирующие гротесковые характеристики. Однако более «радикальным», быть может, он предстает в сравнении с той «маской» Лотреамона, которую мы встречаем на страницах книги де Гурмона. Критик включил в свое эссе-портрет весьма показательные, но не самые острые, пугающие, «ошеломляющие» цитаты.

«Stupéfiant image» («ошеломляющий образ») – важная категория эстетики сюрреализма. Как отмечает Т.В. Балашова, «введя новый термин <...> сюрреалисты расширили диапазон сопоставляемых явлений и подключили их к сфере подсознательного...»⁶ Установка на создание непредсказуемого, поражающего, возмущающего образа – призыв к освобождению воображения, отказу от рационализма, стремление избавиться от ограничений в «над» («sur») окружающей реальности. Основа такого образа – парадоксальное соединение несоединимых вещей, алогическое сближение отдаленных явлений.

Рассматривая принцип образной деформации реальности в эстетике экспрессионизма и сюрреализма, А.Б. Базилевский указывает на преемственную связь между двумя направлениями. Причисляя оба явления к «семейству деформирующих поэтик»⁷, он исследует природу их философии и эстетики – намеренное искажение привычного видения мира. Создание «ошеломляющих образов», несомненно, коррелирует с приведенным тезисом.

Трагедия «Владимир Маяковский» во многом опирается именно на этот прием сюрреалистической поэтики. Чагин пишет: «Принцип соединения несоединимого царит здесь не только в смысловой структуре того или иного образа, но и в динамике взаимодействия образов»⁸. Данная мысль сопровождается характерным примером: «И вдруг / у поцелуя выросли ушки, / он стал вертеться, / тоненьким голосочком крикнул: / “Мамочку!”»⁹. Добавим, что впоследствии образный ряд дополняет-

⁵ Чагин А.И. Русский сюрреализм: миф или реальность? С. 140.

⁶ Балашова Т.В. Многоликий авангард // Сюрреализм и авангард: Материалы российско-французского colloquium... С. 25.

⁷ Базилевский А.Б. Деформация в эстетике сюрреализма и экспрессионизма // Там же. С. 34.

⁸ Чагин А.И. Русский сюрреализм: миф или реальность? С. 140.

⁹ Маяковский В. Собр. соч.: В 12 т. Т. 9. С. 21.

ся также появившимися на сцене «детьми-поцелуями», которые молят Маяковского: «Нас массу выпустили. / Возьмите! / Сейчас остальные придут. / Пока – восемь. / Я – Митя. / Просим!»¹⁰

Чагин вслед за Харджиевым концентрирует внимание исключительно на трагедии Маяковского. Фигура «крикогубого Заратустры»¹¹ интересуется его в общем контексте развития феномена русского сюрреализма, поэтому исследователь ограничивается наиболее репрезентативным примером. Однако, на наш взгляд, не к трагедии единой сводится присутствие сюрреалистических черт в творчестве Маяковского. Так, родственный трагедийному образ находим также в поэме «Облако в штанах» (1914–1915): «На лице обгорающем / из трещины губ / обугленный поцелуишко броситься вырос»¹². Там же появляется «маленький смиренный любеночек», который «шарахается автомобильных гудков» и «любит звоночки коночек»¹³.

Здесь «ошеломляющий образ» зиждется на приеме отчуждения части от целого, который в русской традиции восходит к творчеству Гоголя и конкретно к одной из его петербургских повестей – «Носу» (1832–1833), на что справедливо указывает Чагин. Созданный Маяковским в трагедии образ родствен носу коллежского асессора Ковалева, поскольку поцелуй с ушками ничего не обозначает и не заменяет (как происходит при метонимии): в данном случае актуализируется такой прием сюрреалистического письма, при котором «частица чего-то целого (человеческого тела, личности и т. д.) вдруг начинает жить самостоятельной, отдельной от этого целого жизнью»¹⁴. Он совмещает в себе признаки, присущие как человеку («... лежит на диване, / громадный, / жирный, / вырос, / смеется, / бесится!»¹⁵), так и предмету («Большому и грязному человеку / подарили два поцелуя», «Он выбрал поцелуй, / который побольше, / и надел, как калошу»¹⁶). Уже в списке действующих лиц трагедии Маяковский подчеркивает изолированность различных частей тела от своих хозяев («Человек без глаза и ноги / уха / головы»). Становится возможной ситуация такого ряда: «Я летел, как ругань. / Другая нога / еще добегаёт в соседней улице»¹⁷.

¹⁰ Там же. С. 22.

¹¹ *Маяковский В.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 1. С. 237.

¹² Там же. С. 234.

¹³ Там же. С. 231.

¹⁴ *Чагин А.И.* Русский сюрреализм: миф или реальность? С. 137.

¹⁵ *Маяковский В.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 9. С. 21–22.

¹⁶ Там же. С. 21.

¹⁷ Там же. С. 16.

Аналогичный образ, освободившийся от оков человеческого тела нерв, находим в поэме «Облако в штанах» (1914–1915):

И вот, —
сначала прошелся
едва-едва,
потом забегал,
взволнованный,
четкий.
Теперь и он и новые два
мечутся отчаянной чечеткой¹⁸.

Затем уже многочисленные нервы разных размеров принимаются так иступленно вертеться по комнате, что этажом ниже обрушивается штукатурка «и уже / у нервов подкашиваются ноги»¹⁹.

Подобным образом в поэме «Флейта-позвоночник» (1915) оживает терзающая поэта мысль: «Мысли, крови сгустки, / больные и запекшиеся, лезут из черепа»²⁰. Материализуется она и в стихотворении 1916 г. «Мрак»: «Мысль иссушится в мелкий порошок. / <...> / Ко мне, / уже разукрашенному в проседь, / придет она, / повиснет на шею плакучей ивою...»²¹

Кроме того, оказывается отчужденной от «целого» даже душа поэта. Отвлеченное понятие обрастает предметными определениями, помещается Маяковским в конкретно-бытовые условия, словно речь идет не об эфемерном, неосязаемом и непознаваемом феномене. Так читаем в трагедии: «Впрочем, / раз нашел ее — / душу. / Вышла / в голубом капоте, / говорит: / “Садитесь! / Я давно вас ждала. / Не хотите ли стаканчик чаю?”»²²

Более того, из души также можно сшить юбку, она распадается на составные части, когда Маяковский выходит на улицу и «на копьях домов / оставляет за клоком клока»²³. Такого рода осязаемый, физически ощутимый образ, опредмечивание метафизического явления, находим в поэме «Флейта-позвоночник» («Я душу над пропастью натянул канатом, / жонглируя словами, закачался над ней»²⁴) и ранних стихотворени-

¹⁸ *Маяковский В.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 1. С. 231–232.

¹⁹ Там же. С. 232.

²⁰ Там же. С. 251.

²¹ Там же. С. 147.

²² *Маяковский В.* Собр. соч.: В 12 т. Т. 1. С. 12.

²³ Там же. Т. 9. С. 23.

²⁴ Там же. Т. 1. С. 256.

ях («Мысли в призыв», 1914; «Теперь / у него / душа канатом, / и хоть гвоздь вбивай ей – / каждая мышца»²⁵ и др.).

Прием подобного сюрреалистического отчуждения встречается и в поэме Лотреамона. Его зловещий герой Мальдорор однажды забредает в «жилище блудниц»²⁶ («demeure de toutes ces femmes qui montraient chaque jour, à ceux qui entraient, l'intérieur de leur vagin»²⁷) и в одном из окон замечает нечто поразительно-необъяснимое: «...un bâton blond, composé de cornets, s'enfonçant les uns dans les autres. Ce bâton se mouvait! <...> Je me mis à le regarder de plus en plus attentivement et je vis que c'était un cheveu!»²⁸ Далее следует огромный монолог – исповедь героя, Волоса, насыщенная множественными физиологическими подробностями, повествующая о том, каким образом его корень сорвался «с божественной главы»²⁹ («de sa tête illustre»³⁰). В этом отрывке обретает дар речи и наделяется способностью чувствовать не только многострадальный Волос. Его хозяин, в котором мы узнаем самого Мальдорора, как-то раз приводит в ту же обитель невинного юношу и там подвергает его невыносимым мучениям. Тогда происходит диалог между Волосом и «ключьями трепещущего мяса»³¹ («des lambeaux de chair»³²), которые шепотом рассказывают ему, как жестокий палач вырвал их из юношеских плеч.

«Il n'est pas impossible d'être témoin d'une déviation anormale dans le fonctionnement latent ou visible des lois de la nature»³³ – так начинает Мальдорор одну из строф своей IV песни. Дальше он описывает встречу с экзотическим существом – амфибией, которая остается, однако, невидимой для проходящих мимо крестьян. Завороженный грациозным

²⁵ Там же. С. 93.

²⁶ Лотреамон. Песни Мальдорора / Пер. Н. Мавлевич. М., 2015. С. 195.

²⁷ Lautréamont, Comte de. Les Chants de Maldoror. Chants I, II, III, IV, V, VI. Paris, 1890. P. 190.

²⁸ Ibid. P. 192–193. В переводе Н. Мавлевич: «...нечто, похожее на огромный шест, казалось, состоящий из надетых друг на друга воронок. И это нечто двигалось! <...> Приглядевшись повнимательнее, я наконец понял, что это: волос!» (Лотреамон. Песни Мальдорора. С. 197–198).

²⁹ Лотреамон. Песни Мальдорора. С. 199.

³⁰ Lautréamont, Comte de. Les Chants de Maldoror. P. 195.

³¹ Лотреамон. Песни Мальдорора. С. 201.

³² Lautréamont, Comte de. Les Chants de Maldoror. P. 196.

³³ Ibid. P. 250. В переводе Н. Мавлевич: «Увидеть нечто, по форме или же по сути отклоняющееся от всеобщих законов природы, не так уж невозможно» (Лотреамон. Песни Мальдорора. С. 253).

пловцом Мальдорор узнает семейную историю невиданного существа, которое когда-то было простым человеком. Попутно герой размышляет о природе человека, наделенного в действительности всеми способностями, какие присущи насекомым, птицам, животным и т. д., но не развивающего их. С этой точки зрения амфибия – более совершенное создание, преодолевшее сугубо человеческую сущность.

Внутри традиционного по форме повествования Лотреамон помещает мощное смысловое ядро – рассуждения Мальдорора о взаимопроницаемости внешнего и внутреннего миров, о могучей силе воображения, вырывающегося из оков здравого смысла, о возможности невозможного и бессилии очевидности перед невероятностью. Все эти мысли, несомненно, коррелируют с оформившейся гораздо позднее эстетикой сюрреализма. В статье «Многоликий авангард» Балашова пишет, что «условием рождения нового искусства Бретон считал наложение грезы на явь; не просто предпочтение сновидению, но именно полное равноправие, смешение пригрезившегося и реально видимого»³⁴. Мальдорор завершает строфу словами: «Cependant, tout était réel dans ce qui s'était passé, pendant ce soir d'été»³⁵.

Итак, сюрреализм в своем «родовом значении» преодолевает пространственно-временные пределы. Сюрреалистическое – обращенное к подсознательному, выходящее за рамки обыденного, деформирующее привычные представления о реальности – мировидение характерно как для французского поэта конца XIX в. Лотреамона, так и для русского футуриста Маяковского. Безусловно, в строгом смысле слова конкретная эстетическая программа, оформленная Бретоном и его единомышленниками в 1920-е гг., в целом имеет не столь много общего с художественной практикой вышеупомянутых авторов. Тем не менее, если понимать под высшей целью сюрреализма «прорыв к “полному человеку” в единстве его сознания и бессознательного»³⁶, поэтический опыт Лотреамона и Маяковского свидетельствует об их внутреннем родстве с этой установкой.

³⁴ Балашова Т.В. Многоликий авангард. С. 26.

³⁵ Comte de Lautréamont. Les Chants de Maldoror. P. 262. «Но не во сне, а наяву случилось все, чему я был свидетелем в тот летний вечер». *Лотреамон*. Песни Мальдорора. С. 263.

³⁶ Базилевский А.Б. Деформация в эстетике сюрреализма и экспрессионизма. С.38.

Список литературы

- Lautréamont, Comte de.* Les Chants de Maldoror. Chants I, II, III, IV, V, VI. Paris, 1890.
- Gide A.* Preface // *Le Disque vert, numéro spécial*, Paris, 1925. P. 3.
- Андреев Л.Г.* Сюрреализм. М., 1972.
- Базилевский А.Б.* Деформация в эстетике сюрреализма и экспрессионизма // *Сюрреализм и авангард: Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М., 1999. С. 33–46.*
- Балашова Т.В.* Многоликий авангард // *Сюрреализм и авангард: Материалы российско-французского коллоквиума... С. 22–33.*
- Гурмон Р. де.* Книга масок. Томск, 1996.
- Косиков Г.К.* «Адская машина» Лотреамона // *Лотреамон. Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотреамона / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М., 1998. С. 7–80.*
- Лотреамон.* Песни Мальдорора / Пер. Н. Мавлевич. М., 2015.
- Маяковский В.* Собр. соч.: В 12 т. / Сост. В.В. Макаров, В.В. Воронцов. М., 1978. Т. 1, 9.
- Харджиев Н.И.* Маяковский и Лотреамон // *Харджиев Н.И. От Маяковского до Крученых: Избр. работы о русском футуризме / Сост. С. Кудрявцев. М., 2006. С. 199–203.*
- Чагин А.И.* Русский сюрреализм: миф или реальность? // *Сюрреализм и авангард: Материалы российско-французского коллоквиума... С. 133–148.*

Сведения об авторе: Крылова Дарья Петровна, аспирант кафедры истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: daria.krylatka@gmail.com.

А.В.Гладощук

«ЯВЛЕНИЕ И ЯВЛЕННОЕ»: ОКТАВИО ПАС В ДИАЛОГЕ С ШАРЛЕМ БОДЛЕРОМ

В статье анализируется ранее не переводившееся на русский язык эссе Октавио Паса о Шарле Бодлере: «Явление и явленное: Бодлер как художественный критик» (1967). В ходе исследования выявляется метод работы Паса с чужим словом: Пас не пересказывает содержание бодлеровских эссе, а, скорее, расставляет в них свои акценты; ассимилируя мысль Бодлера, он развивает ее и дополняет, так что голоса двух поэтов часто трудно отделить один от другого.

Ключевые слова: Октавио Пас, Шарль Бодлер, художественная критика, европейское искусство XIX-XX вв.

In the present article the analysis of Octavio Paz's essay dedicated to Charles Baudelaire («Presence and present: Baudelaire as art critic»), that has not been translated into Russian before, is carried out. In the course of the investigation Paz's method of treating the discourse of the «other» is being revealed: Paz highlights specific points in Baudelaire's essays rather than retells them; by assimilating Baudelaire's thought, he develops and amplifies it, so that often it becomes difficult to distinguish between the voices of two poets.

Key words: Octavio Paz, Charles Baudelaire, art criticism, 19th and 20th century European art.

В творческом наследии мексиканского поэта и мыслителя Октавио Паса (1914–1998) важное место занимают работы о визуальном искусстве, самая объемная из которых посвящена Марселю Дюшану [Paz, 2010: 127–247]. Пас – художественный критик осознает себя продолжателем традиции, в основании которой лежит «треугольник Бодлера» («el triángulo de Baudelaire» – выражение Паса) – взаимосвязь визуального, музыкального и словесного искусств: «Треугольник, тайна которого подобна тайне Троицы: поэзия, музыка и живопись суть три различных искусства и единое истинное» [Paz, 2010: 21].

Художественно-критические работы Бодлера: «Салоны» 1845, 1846 и 1859 гг., «Всемирная выставка 1855 года», эссе о Вагнере («Рихард Вагнер и “Тангейзер” в Париже», 1861), «Творчество и жизнь Эжена Делакруа» (статья-некролог, написанная вскоре после смерти художника в 1863 г.), «Поэт современной жизни» (1863) – служат Пасу в качестве отправной точки его собственных размышлений об искусстве. Пас

вписывает Бодлера в свою систему координат, осями которой являются две фундаментальные категории его философии и эстетики: настоящее («presente») и труднопереводимое «presencia», однокоренное с «presente» (о значении этого понятия речь пойдет в дальнейшем). Именно эти два слова вынесены в заглавие его эссе о Бодлере, написанном в декабре 1967 г.: «*Явление и явленное: Бодлер как художественный критик*» («Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte») [Пас, 2015: 73–85, 31–45].

Пас искусно раскрывает основные положения эстетики Бодлера, оперируя небольшими фрагментами фраз, отдельными выражениями и образами, не давая в большинстве случаев точных ссылок. При этом создается впечатление, что голоса двух поэтов сливаются: в некоторых случаях сложно определить, где Пас говорит от имени Бодлера, а где – от своего собственного. Так проявляется характернейшая черта мышления Паса – его универсализм: вся художественная система мексиканского поэта есть «результат сочетания и переосмысления философско-эстетических концепций, усвоенных из различных эпох и ареалов мировой культуры» [Кофман, 1991: 238]. В одном интервью, говоря о своем главном, много раз переиздававшемся поэтическом сборнике – «*Libertad bajo palabra*» (1960, 1968) – Пас признавался: «Я не одержим собственным голосом. Я верю в единство произведения, сотканного из многих голосов». [Stanton, Paz, 1988: 21]. Ассимиляция мысли «другого» в текстах Паса всегда знаменует начало диалога.

В одном из многочисленных эссе об Эжене Делакруа (а именно в последней главе «Всемирной выставки 1855 года») Бодлер отмечал: когда смотришь на картины Делакруа, кажется, что цвет «мыслит сам по себе, независимо от предметов, которые он облекает» [Baudelaire, 1962: 238]. Пас пространно комментирует это утверждение, излагая собственную теорию живописи, в основу которой положены некоторые бодлеровские наблюдения³⁷.

В представлении Паса, в рамках чувственного восприятия между живописью и языком устанавливается идеальное соответствие: так, язык сводится к комбинациям ограниченного числа звуков; живопись – к ком-

³⁷ Заметим, однако, что Бодлер, отстаивавший чистоту всякого искусства, мог бы не согласиться со следующей идеей Паса: «Художник переводит *слово* (la palabra; курсив мой. – А. Г.) в зрительный образ» [Пас, 2015: 74]. Бодлер боролся против господствовавшей в его время академической традиции, в рамках которой художники шли от слова – названия картины, ее литературно-мифологической основы – к изображению.

бинациям ряда линий и цветов. Из бодлеровского определения цвета как «гармонического сочетания двух тонов» [Baudelaire, 1962: 107] Пас выводит следствие: подобно слову, цвет обладает «контекстуальной» значимостью (*valor*), его нельзя определить как нечто абсолютное. Разница между языком словесным и языком живописным обнаруживается при переходе из сферы чувственно воспринимаемого (звук в языке, цвет и рисунок в живописи) в сферу умопостигаемого: фраза переводится другой фразой, картину же нельзя перевести живописным языком – она также переводится фразой. Таким образом, переход из одной сферы в другую осуществляется не внутри картины, а вне ее: «язык живописи представляет собой систему знаков, которые обретают свое значение (*significaci3n*) в других системах» [Пас, 2015: 75], в сфере не-живописной.

Всякое живописное произведение, за исключением произведений чисто орнаментальных и современных, имеет два уровня: один – собственно живописный, другой – метаживописный. Первый уровень образуют связи между цветами и линиями – иначе, изображение («*representaci3n*»); на основе этих связей формируется второй уровень – реальный или воображаемый предмет. Предмет никогда не предстает таким, каков он есть: «Изображение выражает дистанцию между *явлением* (курсив мой – А.Г.) в чистом виде (“*presencia plena*”) и нашим взглядом: это знак конечности и изменчивости нашего бытия, знак смерти»³⁸ [Пас, 2015: 75].

Пас нигде не говорит прямо о том, что он понимает под «*presencia*»: значение этого слова раскрывается на фоне других понятий. В эссе «*El pensamiento en blanco*» (декабрь 1969 г.) [Paz, 1973: 46–53], выявляя отличия тантрического искусства от искусства западного, Пас указывает на то, что со времен Бодлера и вплоть до наших дней европейское искусство колеблется между двумя полюсами: «*lenguaje*» (язык) и «*presencia*». Западные художники прошли путь от «*la pintura de la presencia*» к «*la pintura como* (курсив Паса. – А.Г.) *presencia*» [Paz, 1973: 51]: то есть живопись перестала что-либо изображать (богов, девушек, холмы, бутылки), чтобы представить саму себя, быть не «*representaci3n de algo*», а «*presencia*».

Проанализировав контексты употребления слова «*presencia*», мы пришли к выводу, что «*presencia*» – это явленность предмета, его присутствие здесь и сейчас, в настоящем (*presente*). «*Presencia*» – это сущность предмета (*el ser*), высшая форма его обнаружения, это предмет, свободный от «покрова, сотканного из символов» [Пас, 2015: 75].

³⁸ Здесь и далее перевод мой.

По мысли Паса, ни одна культура не ставила под сомнение связь между живописным и метаживописным: цвет и линия создавали изображение, а оно, в свою очередь, наделяло их значением. Утверждение же Бодлера свидетельствует о разрыве этой связи.

Разрыв открывает два пути – «и оба ведут в пропасть» [Пас, 2015: 76]. Если цвет и рисунок сами по себе – явление, они перестают быть языком, и картина становится частью вещественного мира: такова в действительности судьба многих произведений современной живописи. Другой путь сводится к формуле: «цвет мыслит, живопись есть язык» [Пас, 2015: 76]. Этот путь характеризуется Пасом как «очистительный» – именно его предчувствовал Бодлер.

Первым следствием разрыва стало замещение буквального толкования толкованием аналогическим, что стало концом критики как суждения и рождением критики поэтической. Примечательно, что в первой главе «Салона 1846 года» («Зачем нужна критика?»), рассуждая о том, какой должна быть настоящая художественная критика, Бодлер заявляет, что лучшим анализом картины будет сонет или элегия [Baudelaire, 1962: 101]. Примеры подобного рода анализа мы находим в одном из разделов последнего поэтического сборника Паса – «Árbol adentro» (1987) – озаглавленном «Visto y dicho» [Paz, 2004: 144–158]: стихотворение «Cuatro chopos», посвященное Клоду Моне; «La Dulcinea de Marcel Duchamp», отсылающее к картине «Портрет (Дульсинья)». Некоторые стихотворения становятся своего рода поэтическими «эссе о художнике». Так, стихотворение «La casa de la mirada», посвященное чилийскому сюрреалисту Роберто Матта, сообщается с одноименным эссе-предисловием («preámbulo», по словам самого Паса): в нем поэт признавался, что, чувствуя духовную и эмоциональную близость с художником, он написал стихотворение вместо критического исследования, которое неизбежно оказалось бы неполным. «Fábula de Joan Miró» дает вербальный ключ к пониманию визуального языка художника.

Второе следствие разрыва – сокрытие явления. Отказавшись от изображения, живопись становится пучком знаков, проецирующихся в пространство, свободное от значений. Вследствие этого коренным образом меняются отношения между зрителем и произведением: произведение перестает отвечать на вопрос зрителя, оно само становится вопросом, ответ на который (т. е. значение) зависит от того, кто смотрит на картину. Картина представляет нам знаки некоего «отсутствия» [Пас, 2015: 76], предлагая нам увидеть не то, что она показывает, а некое невиди-

мое явление, которое «вызывают», никогда не обнаруживая полностью, цвета и формы. Начиная с Бодлера, живопись – это сияющая материя и форма, но не образ; это язык, говорящий посредством умолчания и намека: «Живопись мыслит и не говорит, она является языком и ничего не обозначает» [Пас, 2015: 77].

Так, Пас открывает новую сторону оригинальности Бодлера: она заключается не только в том, что он одним из первых сформулировал основные положения эстетики современного искусства – Бодлер представил нам то, что Пас называет «эстетикой развоплощения» («una estética de la desencarnación») [Пас, 2015: 77].

Бодлеровское видение современности Пас дополняет собственными рассуждениями о времени: здесь в зародыше содержатся те идеи, которые поэт разовьет в одном из главных своих теоретических трудов – «Los hijos del limo»³⁹ (1974). В древности человек не мог спастись от вечности, современный же человек привязан к настоящему, к нестабильности. Но есть миг («instante») – одна из фундаментальных категорий художественной системы Паса), когда время, не способное остановиться, обращается вспять. В этот первоначальный миг, являющийся «обратной стороной» (курсив Паса) настоящего, современность открывает себя как «древность»⁴⁰ (Antigüedad) без дат) – время в понимании дикаря. Разрушив представление о вечной и неизменной красоте, современность открывается навстречу варварству: «Самое современное искусство является, таким образом, самым древним» [Пас, 2015: 79]. Эта своеобразная формула перекликается с тем, что говорит Бодлер в разделе «Об идеале и модели» «Салона 1846 года»: следуя принципу, согласно которому возвышенное должно избегать деталей, искусство, чтобы стать более совершенным, «возвращается к своему детству» («revient vers son enfance») [Baudelaire, 1962: 149–150]. Эта мысль развивается и в эссе «Поэт современной жизни». В совершенном искусстве, замечает Бодлер, зачастую обнаруживает себя «варварство (курсив мой. – А. Г.) неизбежное, синтезирующее, детское», проистекающее из желания видеть вещи масштабно, в их совокупности,

³⁹ В основе книги лежат лекции, прочитанные Пасом в Гарвардском университете в 1972 г.

⁴⁰ Поскольку слово «Antigüedad» написано с прописной буквы, точнее было бы перевести его как «античность». Здесь Пас подхватывает мысль, которую мы находим в главе «Дух современности» «Поэта современной жизни»: всякая современность может удостоиться стать «античностью», древностью, необходимо только извлечь из нее таинственную красоту, которой наполняет ее человеческая жизнь.

примером чему может служить искусство египетское, ассирийское и, что примечательно, мексиканское.

Из характеристик, которые Бодлер дает Делакруа, Пас приводит те, что относятся к дикой стороне темперамента художника, как наиболее важной и в глазах Бодлера, и в его собственных. Надо думать, Паса особенно привлекла возникшая в воображении Бодлера параллель с ацтекской культурой. В эссе «Жизнь и творчество Эжена Делакруа» поэт признавался: «Не раз, глядя на него, я представлял себе древних повелителей Мексики, императора Монтесуму например, который так набил руку на жертвоприношениях, что мог в один день заклать три тысячи человек на пирамидальном алтаре Солнца» [Бодлер, 1986: 267]. Пас присваивает себе бодлеровский образ, уточняя его, вкладывая в руки Делакруа нож из *обсидиана* – горной породы, имеющей большое значение в мексиканской мифологии.

К заслугам Бодлера Пас относит также создание искусства критики: «Вводя понятия современности и дикарства в искусство, Бодлер делает критику частью творчества, создает искусство критики» [Пас, 2015: 80]. Раньше критика предшествовала или следовала за творчеством – теперь же она ему сопутствует, более того, является его «уделом», перманентным состоянием («condición») [Пас, 2015: 80]. Творчество является критикой в силу того, что оно исторично; критика обретает творческий потенциал посредством аналогии.

Пас, в эстетике которого понятие аналогии занимает центральное место, чувствует в Бодлере родственную душу. В интерпретации Паса, Бодлер ищет в аналогии ту систему, которая бы согласовала раздражающие его противоречия, не упраздняя их. Бодлеровская эстетика аналогии – это эстетика развоплощения явления. Представление об этом дает эссе Бодлера о Вагнере, из которого Пас приводит пространную цитату. Слушая увертюру к «Лоэнгрину», Бодлер чувствует себя освобожденным «от пут силы притяжения», музыка его укачивает, и он оказывается «в пустынном месте с необозримым горизонтом, где разливался рассеянный свет: бескрайнее пространство, в котором не было ничего, кроме него самого. Вскоре я почувствовал еще более яркий свет; сила света возрастала так быстро, что слов человеческого языка не хватило бы для того, чтобы описать этот непрерывно обновляющийся поток жара и близны. Тогда я постиг, как душа перемещается в пространстве, наполненном светом, в экстазе сладострастия и знания...» [Baudelaire, 1962: 697]. Здесь, поясняет Пас, критическое искусство достигает предель-

ного отрицания: Бодлер созерцает *«ничто»* (курсив Паса) [Пас, 2015: 81] – точнее, метафору ничто – ничего не скрывающую и ничего не отражающую прозрачность. Бодлеровское восприятие музыки – это экстаз познания, в котором поэт отрывается от собственной личности и сливается с «не-пространством» и «не-временем» [Пас, 2015: 81].

Ближе к концу эссе, когда Пас переходит к определению характера связи эстетики Бодлера с эстетикой искусства XX в., голос Бодлера затихает, и Пас находит новых собеседников для продолжения диалога. С одной стороны, говорит Пас, современное искусство реализовало Бодлера: практически все современные художественные течения осознают себя критически и эстетически через его идеи. Все в современном искусстве свидетельствует о множественности представлений о красоте: художники постоянно прибегают к приемам и стилям, далеко отстоящим от антично-ренессансного канона. Представление о живописи как о самостоятельном и самодостаточном языке легло в основу абстрактной живописи. Сведение красивого к «единичному, характерному или бесформенному» [Пас, 2015: 82] определяет эстетику экспрессионизма. Творческая функция аналогии, эстетика неожиданного обнаруживает себя у Бретона и Аполлинера.

Но вместе с тем современность Бодлера опровергает: «Наша современность – изнанка (reverso) его современности» [Пас, 2015: 78]. Так, например, мы превратили эксцентричность в продукт массового потребления: дендизм теперь в моде. В XIX в. частная жизнь «проживалась как тайный роман» – в XX в. она протекает на глазах у всех. Современность приходит к отрицанию самой себя: авангард 1967 г. повторяет «подвиги и жесты» [Пас, 2015: 82] авангарда 1917 г. Мы переживаем конец понятия современного искусства, и первое, что должны были бы сделать художники и критики, – это подвергнуть его строгой критике, как Бодлер подверг критике традицию.

Критика эстетики современности должна включать в себя критику товарно-фетишистского статуса произведения искусства в силу того, что формирование этой эстетики неразрывно связано с формированием рынка искусства: «Процесс автономизации живописи – ее отделение от других видов искусства и стремление утвердиться как самодостаточный язык – шел параллельно процессу возникновения музеев, торговых пассажей, профессиональных критиков и коллекционеров» [Пас, 2015: 82]. Отсюда – двойственность предмета искусства: с одной стороны – это объект уникальный, с другой стороны – это товар, переносной объект.

Художники XX в., отмечает Пас, не раз восставали против такого положения вещей (дадаисты, сюрреалисты, Марсель Дюшан и т.д.). «Группа исследователей визуального искусства» (GRAV: Groupe de recherche d'art visuel), самым видным деятелем которой был аргентинец Хулио Ле Парк, по-своему пытается спастись от клетки рынка. У членов «Группы» нет предубеждения против ремесла, которое обличал в своих современниках Бодлер, – они вернулись к коллективной работе: вместо мастерской у них – лаборатория, вместо ремесленного производства – исследование, на месте мастера-хозяина – объединение равных между собой художников.

В радикальной программе «Группы» Пас видит одну из примет исчезновения понятия современности, каким его сформулировали Бодлер и его последователи. Творчество молодых художников свидетельствует о гибели «предмета искусства» и представления об искусстве как о производстве объектов. Нет больше одержимости уникальностью художественного объекта, так как, во-первых, произведение существует не в одном экземпляре, а в нескольких, а во-вторых, каждый экземпляр предлагает «участвовать» в нем, завершить его или изменить. На смену пассивному созерцанию приходит творческая игра: «Группа» создает ситуации, требующие от зрителей коллективной реакции. Так, произведение растворяется в жизни, а жизнь разрешается праздником (*fiesta*). Слово «праздник» отсылает к одному из мифов современности, но только теперь – подчеркивает Пас – речь идет не о бодлеровском «дикаре», не о возвращении к искусству и верованиям примитивных народов, а о том, чтобы, благодаря всем нашим машинам и устройствам, найти коллективный способ тратить (*consumir*) и «вершить» (*consumar*) время [Пас, 2015: 84].

Пас добавляет, что его представление о празднике отличается от реализующегося в творчестве художников «Группы». Праздник, о котором мечтает Пас, станет распадом и гибелью объекта, но в то же время, в отличие от праздника древних, у него не будет объекта: это будет не празднование определенной даты, не возвращение к началу времен, а «рассеивание времени, *сотворение забвения*» (*producción de olvido*; курсив Паса) [Пас, 2015: 84].

Возрождение праздника – это один из «исходов» (*desenlace*) современного искусства – как визуального, так и музыкального и словесного. Праздник упраздняет на мгновение оппозицию между явлением и изображением, вневременным и историческим, знаком и объектом. Празд-

ник – это *представление* (presentación) и *пресставление* (consumación): «Явление воплощается только затем, чтобы потом его разделили между собой и поглотили сотрапезники» [Пас, 2015: 84]. Но, предостерегает Пас, из пепла праздника возрождается спор между живописным и мета-живописным. Есть ли другой путь?

Следуя принципу аналогии, Пас делает предположение: на противоположном празднику полюсе находится созерцание (contemplación). Если праздник отвечает потребности одной ипостаси нашего общества – общества массового, созерцание отвечает потребности другой его ипостаси – общества одиноких людей. Искусство, основывающееся на созерцании, рассматривает производимые им объекты не как вещи, но как знаки: объект – это начальная точка пути, ведущего «по направлению к открытию» [Пас, 2015: 85] другой реальности, которая может оказаться как явлением, так и пустотой. Искусство, основанное на созерцании, могло бы спасти понятие «произведения», вернув ему его истинную функцию: «функцию *моста* (курсив Паса) между зрителем и явлением, к которому все время отсылает искусство, но никогда не называет прямо» [Пас, 2015: 85].

Завершается эссе своеобразной притчей: Пас пересказывает сюжет пьесы «Кантан» японского театра Но. Молодой странник останавливается на постоялом дворе и, пока хозяйка готовит ему горстку риса¹, ему снится, что он вступает на китайский престол и живет пятьдесят блаженных лет – за те несколько минут, пока готовился ужин. Современный человек – говорит Пас – может, подобно проснувшемуся юноше, спросить себя: изменилось ли что-нибудь? Противоречивым будет как отрицательный, так и положительный ответ: стремительность изменений, характеризующих последние десятилетия, равносильна отсутствию всякого изменения – неподвижности, повторению. «Изменение в нас заключается в том, что мы осознали, что все изменения иллюзорны, не исключая и того, которое мы претерпели» [Пас, 2015: 85]. Искусство и критику XX в. Пас считает пленниками этого парадокса. И единственный выход ему видится в том, чтобы не задаваться подобным вопросом, «подняться и вновь устремиться на поиски явления» [Пас, 2015: 85].

¹ В переводе Артура Уэйли, на который ссылается сам Пас, хозяйка готовит путнику просо (millet).

Список литературы

- Бодлер Ш.* Об искусстве. М., 1986.
- Кофман А.Ф.* Утопия Октавио Паса // Иностранная литература. 1991. №1 (январь). С. 236–240.
- Пас О.* Явление и явленное: Бодлер как художественный критик / Пер. А.В. Глаголюк // Вопросы иберо-романистики: Сб. статей. Вып. 14 / Сост. А.А. Невокшанова; Под ред. Ю.Л. Оболенской. М., 2015. С. 73–85.
- Baudelaire Ch.* Curiosités esthétiques, L'Art romantique et autres Œuvres critiques. Paris, 1962.
- Paz O.* El signo y el garabato. México, 1973.
- Paz O.* Obras completas. T. 6. Los privilegios de la vista I: arte moderno universal. México, 2010.
- Paz O.* Obras completas. T.12. Obra poética II (1969–1998). México, 2004.
- Stanton A., Paz O.* Genealogía de un libro: *Libertad bajo palabra* // Vuelta. México, 1988. Año XII, №145 (dic.). P. 15–21.

Сведения об авторе: Глаголюк Анастасия Валерьевна, аспирант кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова. E-mail: appletart@mail.ru.

Ю.А.Скальная

НОВАТОРСТВО МЕЖВОЕННЫХ ПЬЕС Б. ШОУ: ФОТОГРАФИЯ КАК ИДЕЙНЫЙ ИСТОЧНИК СЦЕНИЧЕСКОГО ЭКСПЕРИМЕНТА

Данная статья посвящена исследованию роли фотоискусства в творчестве Б. Шоу на материале пьесы «Дом, где разбиваются сердца». В работе дается краткий обзор истории фотографии в контексте увлечения ею европейских и американских писателей, а также в рамках глобального технологического и мировоззренческого переворота, произошедшего после Первой мировой войны. Анализ образов и мизансценической организации пьесы Шоу позволяет выявить адаптацию в ней ряда фотожанров (портрет, экзотическая фотография, портрет «в образе», ню, «мнимая смерть»), а также объяснить принципы противоречивого описания и поведения действующих лиц. Отдельно рассматривается документальный характер деталей в ремарке к Первому акту, что позволяет соотнести образ дома-корабля в пьесе с лайнером «Титаник». Особое внимание в статье уделено световой и цветовой палитре пьесы.

Ключевые слова: Бернард Шоу, «Дом, где разбиваются сердца», фотожанр, взаимодействие драматургии и фотоискусства.

This article examines the role of the art of photography in G.B. Shaw's creative work taking as a material his play "Heartbreak House". The study provides a short summary of the history of photography being the centre of attention of the European and American writers as well as being part of the global technical and worldview shift which took place after the First World War. The analysis of the images and mes-en-scène organization of the play reveals a range of photographic genres (portrait, exotic photography, costume portrait, nude and "play-dead" photography) being adapted to the drama and sees it as a possible explanation for the contradictory description of the characters and their behavior. Special attention is paid to the documentary nature of the details in the stage directions to Act I which allows to assume a correlation between the ship-house in the play and RMS "Titanic". The light and colour palette of the play are also considered separately.

Key words: Bernard Shaw, "Heartbreak House", photographic genre, interaction between drama and the art of photography.

Джордж Бернард Шоу (1856–1950) – одна из знаковых фигур культуры XX в.; он известен как критик, драматург, политик, даже фонетист, но при этом мало кто представляет его себе как фотографа. Между тем фотография занимала важное место в его жизни и творчестве. В течение полувека Шоу делал автопортреты, снимки семьи, друзей, а также

актеров, поэтов и драматургов своего времени; в течение двадцати двух лет (1887–1909) он писал критические статьи² и выступал с лекциями³, посвященными фотографии, и был одним из сторонников присвоения ей статуса искусства.

Интерес к возможностям фотографии можно увидеть уже в романе Шоу «Не социальный социалист» (1883), герой которого Трефузис говорит о ней как о единственном интересующем его искусстве, и впоследствии Шоу не раз возвращался к этой теме, проводя параллель с драматургией: «Драматургия схожа с фотографией: необходимо в течение нескольких лет извести огромное количество пластин и истощить интерес, представляемый довольно заунывными снимками, портретами и пейзажами, прежде чем вы сможете перестать отстаивать их ценность только потому, что они были сделаны вашими руками»⁴.

Появившись на свет официально в 1839 г. и достигнув к 1850-м гг. «некоторой зрелости», фотография, по выражению Мишеля Фризо, «займет промежуточное положение между наукой и искусством, она так и останется чем-то не вполне поддающимся классификации, изобретением из ряда вон выходящим, которое в зависимости от того, что в нем берется за основу – принцип действия (фотоаппарат) или конечный продукт (изображение), – подпадает сразу под несколько определений, ведет свою родословную и претендует на законные почести как в кругу наук, так и в пантеоне искусств»⁵.

Такая амбивалентность фотографии обеспечила неугасающий интерес к ней во второй половине XIX в., в том числе среди писателей: технический аспект привлек к ней Э. Золя, художественный – Л. Кэрролла, исторический – Ю. Уэлти, социальный – Дж. Лондона. Опыт этих и многих других

² “*What the World Says*” («Что говорит мир») – два первых написанных Шоу обзора ежегодной выставки Фотографического сообщества за 1887 г. и 1888 г., анонимно вышедшие в газете “*The World*” («Мир»); “*Mr. G. Bernard Shaw on the Art Claims of Photography*” («Мистер Дж. Бернارد Шоу о притязаниях фотографии на статус искусства», 1900), письмо в редакцию журнала “*The Amateur Photographer*” («Фотограф-любитель»), а также “*The Exhibitions*” («Выставки», 1901) – первые из очерков о фотографии, опубликованные под именем Шоу. Тексты указанных работ см. в кн.: Bernard Shaw on Photography / Ed. by B. Jay and M. Moore; Foreword by M. Holroyd. Salt Lake City, 1989. XXI, 146 p.

³ Отрывки из лекции, прочитанной Шоу на лондонском Фотографическом салоне 1909 г., опубликованы журналом “*The Amateur Photographer*” 26 октября 1909 г. См. указанное выше издание.

⁴ Ibid. P. 25.

⁵ Новая история фотографии / Под ред. М. Фризо. Милан, 2008. С. 16.

писателей (в том числе Шоу) в качестве фотографов-любителей дал богатый материал для междисциплинарных исследований. В качестве примера можно привести труд Джейн Рабб «Литература и фотография. Взаимодействия, 1840–1990 гг.»¹, включающий высказывания вышеуказанных писателей о фотографии и профессиональных фотографов о литературе (Надар о О. де Бальзаке, А. Стиглиц о Г. Стайн, Ман Рэй о Э. Хэмингуэе). Исследованию соответствий между литературными и фотографическими жанрами на материале произведений XIX–XX вв., а также анализу явления фототекста посвящена книга Марши Брайнт «Фототекстуальность: Чтение литературы и фотографий»². Множественность аспектов исторической и художественной взаимосвязи двух искусств раскрывает монография Оуэна Клэйтона «Литература и фотография на переходном этапе: 1850–1915»³, а также сборник статей «Фотография и литература в XX веке»⁴.

Хотя переключки между художественной литературой и фотографией на рубеже XIX–XX вв. очевидны, те сравнительно немногочисленные работы, которые посвящены этой стороне творчества Шоу (уже упомянутое исследование Дж. Рабб, сборник «Шоу о фотографии» Б. Джея и М. Мур⁵), носят преимущественно фактологический характер, ограничиваются перечислением высказываний самого драматурга о технических преимуществах фотографии над живописью и ее роли в искусстве. Попытаемся восполнить этот пробел на материале «Дом, где разбиваются сердца» (Heartbreak House, 1913–1917, пост. 1920).

Это была первая пьеса, опубликованная Шоу после Первой мировой войны, хотя работа над ней велась с 1913 г. Зимой 1917 г. Шоу по официальному приглашению Дугласа Хейга (тогда главнокомандующего британскими войсками во Франции) прибыл на западный фронт. Там ему довелось испытать как восхищение от музыки артиллерийской канонады, так и ярость от того, с каким механическим равнодушием война отнимала миллионы жизней.

¹ *Rabb J. M. Literature & Photography Interactions, 1840–1990: A Critical Anthology.* Albuquerque, 1995. 634 p.

² *Bryant M. Photo-textualities: Reading Photographs and Literature.* Newark, 1996. 164 p.

³ *Clayton O. Literature and Photography in Transition, 1850–1915.* London, 2015. 248 p.

⁴ *Photography and Literature in the Twentieth Century* / Ed. by D. Cunningham, A. Fisher, S. Mays. Newcastle upon Tyne, 2005. 207 p.

⁵ *Bernard Shaw on Photography* / Ed. By B. Jay and M. Moore; Foreword by M. Holroyd. Salt Lake City, 1989. XXI, 146 p.

Довоенные пьесы Шоу, в частности «Ученик дьявола», «Избранник судьбы», «Цезарь и Клеопатра», отличались обилием ремарок, сценических указаний, и настолько подробных, что Г.К. Честертон отзывался о них как об «апофеозе незначительного»⁶. Описание места действия в Первом акте «Дома» занимает несколько страниц. Интерьер представляет собой «престранную» смесь: здесь столярный верстак и рубанки соседствуют с кухонной посудой, вычислительные приборы – с акварелью и тушью, а томик Шекспира находится в непосредственной близости от корабельного ведра. Меблировка дома-корабля также чрезвычайно пестра:

*On the port side of the room, near the bookshelves, is a sofa with its back to the windows. It is a sturdy mahogany article, oddly upholstered in sailcloth, including the bolster; with a couple of blankets hanging over the back. Between the sofa and the drawing-table is a big wicker chair, with broad arms and a low sloping back, with its back to the light. A small but stout table of teak, with a round top and gate legs, stands against the port wall between the door and the bookcase*⁷.

Каждая деталь здесь – подобие «документа» своего времени. Современники понимали, что был в Британии плавучий дом, на борту которого можно было найти подобную смесь вещей и стилей. Дом этот трагически затонул в апреле 1912 г. На «Титанике» библиотека соседствовала с чертежным залом, спортивный зал – с фотолабораторией; пассажиры могли играть в теннис, заниматься живописью, любоваться морским пейзажем, сидя в плетеных креслах кафе «Паризьен», или отдыхать в своих каютах (первый класс был обставлен мебелью красного дерева; в помещениях третьего класса за основу был взят тик). Верхняя же палуба могла служить прекрасной «обсерваторией», той самой, которая у Шоттеров перемещена в сад.

При этом внутренняя отделка лайнера напоминала по стилю классическую английскую усадьбу: «Отправной точкой для внутреннего дизайна “Титаника” послужили другие пассажирские лайнеры, которые обычно были отделаны в довольно громоздком стиле, отличавшем интерьеры поместий или английской усадьбы»⁸. И если «Титаник» отплыл весной из Саутгемптона, графство Хэмпшир, то «корабль» капитана Шотовера «сел на мель» осенью следующего года в соседнем графстве Сассекс.

⁶ Chesterton G. K. Robert Browning. London, 1903. P. 164.

⁷ Shaw B. Heartbreak House. London, 1988. P. 49–50.

⁸ Hutchings D.F., de Kerbrech R.P. RMS Titanic 1909–12 (Olympic Class): Owners' Workshop Manual. Sparkford, Yeovil, 2011. P. 57.

Что касается посетителей «Дома» у Шоу, то их социальный и профессиональный статус столь же пестры, сколь у пассажиров знаменитого лайнера: бизнесмен и «миллионер» Менген с работающим на него «солдатом свободы» Мадзини и предполагаемой невестой Элли, внучкой поэтов; ведущие богемный образ жизни Гесиона и Гектор; Ариадна, жена колониального губернатора, страдающая на приемах от великосветской скуки, и молодой дипломат Рэнделл, страдающий от неразделенной любви. Здесь же немногочисленная команда «корабля»: Шотовер, превратившийся из капитана в изобретателя, Билли Дэн, боцман, ставший вором, и няня Гинесс, которая выполняет чьи угодно обязанности, только не няни.

При появлении каждого из перечисленных персонажей дается беглый портрет, в том числе психологический, однако первое впечатление часто оказывается ошибочным. Например, порывистость первого появления на сцене сближает сестер Шотовер, но лишь на мгновение, так как далее становится очевидна их полная противоположность. Подвижность и комизм Эдди приходят в столкновение со статуарным спокойствием, почти холодностью, Гесионы (богато украшенный черный наряд подчеркивает белизну ее кожи). Но вскоре эта «безупречная статуя» оживет, проявит темперамент в споре с Элли, лукавство в игре с Мадзини и даже научится плакать, пристыженная Менгеном. А Эдди к концу пьесы приобретет уравновешенное спокойствие и неподвижность сестры: в Третьем акте она с почти ленивым недоумением наблюдает панику Рэнделла во время бомбежки.

Как видно, поза, костюм, композиция, игра светотени – все это имеет в пьесе значение. В 1942 г. Шоу соревновался в мастерстве портретной фотографии с профессиональным фотографом Терезой Бонни. «Шоу, по ее словам, подходил к портретной фотографии «со всеми предосторожностями дагерротиписта». «Казалось, он точно знал, чего хотел». Он долго работал над ее позой. Ее руки должны были лежать так-то. Он с чрезмерным тщанием направлял ее: голову немного направо; обопритесь на перила скамейки, посмотрите сюда, посмотрите туда и т. д.»⁹.

Шоу так же точно знал, что хочет видеть на сцене, касалось ли это бутафории, задников или расположения актеров: *«Я учитываю все перемены, и поэтому, если сцена не будет соответствовать моему рисунку, это поставит меня в тупик»*¹⁰. Каждое мгновение будущего спектакля он представлял себе настолько отчетливо, что малейшее несоответствие

⁹ Bernard Shaw on Photography. P. 32.

¹⁰ Шоу Дж.Б. Письма / Пер. с англ. И.М. Бернштейна; Сост., примеч. А.Г. Образцовой. М., 1971. С. 110.

его указаниям грозило, как он считал, крахом всего замысла. Выстраивая, на наш взгляд, сцену как кадр, Шоу стремился не нарушить при этом иллюзии естественности происходящего. И это заметно в том, как тщательно прописано положение и перемещение Элли по сцене в начале Первого акта, когда еще не произнесено ни единого слова: «One hand props her chin: the other hangs down with a volume of the Temple Shakespeare in it, and her finger stuck in the page she has been reading»¹¹.

Интересно, что костюмы в пьесе почти лишены цветовых характеристик. Оппозиция белого и черного, света и тени (тьмы), безусловно, присутствует, но цвет как таковой появляется редко. Такая сдержанность в передаче цвета не привлекла бы внимания, но для Шоу с его педантичностью в «детализации изображения», она тоже становится приемом, соответствие которому можно найти в фотоискусстве. Драматург писал: «Я решительно утверждаю огромное превосходство фотографии над любым другим известным методом графического искусства, нацеленного на монохромное изображение видов и настроений природы»¹².

Столь же непревзойденно, по мнению Шоу, фотография могла передать различные грани личности портретируемого: «*[Фото]камера при единственной модели даст вам достоверные портреты по меньшей мере шести на первый взгляд разных людей и характеров*»¹³.

В этом случае интересно, что Гектор влюбляется в Эдди «со второго взгляда», уже будучи знаком с ее фотографией. Но тот фотопортрет был сделан двадцать три года назад, а значит, и характер на нем «устаревший», тот, где она лишь «обыкновенная» (plain) женщина. А здесь и сейчас, когда мимика, поза, интонация Ариадны меняются, каждое мгновение являя новую Эдди, Гектор уже не в силах противиться ее чарам.

Мысль о совмещении в одном человеке черт, характерных на первый взгляд для разных людей, может объяснить и внезапную смену настроений, вспышки гнева и приливы умиротворения у героев. Более того, новая сторона личности нуждается в новом наименовании, что можно проследить на примере Гесионы. Она характеризуется как «роскошная женщина» (Мадзини), «сфинкс», «колдунья», «сирена», «глупое, вбалмошное, эгоистическое существо» (Элли), а сама она себя в определенный момент называет «скотиной»¹⁴.

¹¹ Shaw B. Heartbreak House. P. 50.

¹² Bernard Shaw on Photography. P. 108

¹³ Ibid. P. 77.

¹⁴ Шоу Б. Полн. собр. пьес: В 6 т. / Под ред. А.А. Аникста, Н.Я. Дьяконовой и

Возвращаясь к цветку, нужно вспомнить о Мадзини. Именно с ним связаны все упомянутые в тексте пьесы цвета, за исключением одного (красного). В Первом акте на нем синий саржевый костюм и черная шляпа; в последнем он выходит в сад в пижаме и богато расцвеченном халате.

В целом фигура «солдата свободы» Мадзини довольно экзотична: итальянское имя, ирландская фамилия и японский (судя по расцветке) халат. На рубеже XIX–XX вв. экзотическая фотография приобрела большую популярность среди неконформистов: «Повсеместно принятому строгому черному костюму они противопоставляют всю изощренность и пестроту исторических и экзотических одежд. В фотоателье они облачаются в привезенные из путешествий бурнусы, хитоны, кимоно и позируют на фоне декораций, имитирующих пустыню или тропический лес. <...> Ателье превращается в некую лабораторию самоидентификации, где клиент примеряет различные позы, образы и обличья»¹⁵.

Именно так поступает Гектор: во Втором акте он появляется в костюме бедуина, а с Эдди ведет себя как шекспировский Отелло, – увлеченный собственными выдумками о тиграх и пиратских сражениях, он примеряет различные роли. То же делают и другие обитатели «Дома», но если Гектор перевоплощается полностью, то кому-то достаточно грима или парика:

*ELLIE [groaning]. Oh! Even the hair that ensnared him false! Everything false!*¹⁶

В определенный момент правда и вымысел сближаются настолько, что уже невозможно отличить одно от другого:

MRS HUSHABYE. If they catch a burglar, shall we have to go into court as witnesses, and be asked all sorts of questions about our private lives?

*MANGAN. You won't be believed if you tell the truth*¹⁷.

Однако не только костюмированный портрет мог служить средством самоидентификации; другой путь обретения внутренней свободы через избавление от всего наносного предлагал жанр ню. Обнаженная натура не была сенсацией ни в живописи, ни в скульптуре, но в фотографии с середины 1840-х гг.¹⁸ она стала предметом ожесточенных дискуссий.

др. Л., 1908. Т. 4. С. 550, 516, 519, 553, 553, 553.

¹⁵ Новая история фотографии. С. 112.

¹⁶ *Shaw B. Heartbreak House*. P. 110.

¹⁷ *Ibid.* P. 116.

¹⁸ Когда европейскому сообществу сложно было провести понятийную границу между порнографией и этнографией. Подробнее см.: Новая история фотографии. С. 259–273.

Шоу, имевший в своем распоряжении подобный автопортрет¹⁹, а также снимок 1906 г., сделанный Э.Л. Кобурном, где драматург был в позе роденовского «Мыслителя», писал: «Ложное благочестие, по праву презираемое художниками, <...> учит людей стыдиться собственных тел; и мне жаль видеть, что фотографическая школа живой природы по-прежнему избегает лиц своих моделей и, таким образом, создает впечатление, что они делают что-то постыдное...»²⁰

В «Доме, где разбиваются сердца» отразились как естественный страх беззащитности:

*MAZZINI. <...> I sometimes dream that I am in very distinguished society, and suddenly I have nothing on but my pyjamas! Sometimes I haven't even pyjamas. And I always feel overwhelmed with confusion. But here, I don't mind in the least: it seems quite natural*²¹, –

так и эксцентричное стремление к полному разоблачению:

MANGAN [wildly]. Look here: I'm going to take off all my clothes [he begins tearing off his coat].

<...>

MRS HUSHABYE [catching his arm and stopping him]. Alfred, for shame! Are you mad?

*MANGAN. Shame! What shame is there in this house? Let's all strip stark naked. We may as well do the thing thoroughly when we're about it. We've stripped ourselves morally naked: well, let us strip ourselves physically naked as well, and see how we like it*²².

Обнаженность тела ничего не значит по сравнению с обнаженностью сердца, если только, по логике Шоу, оно имеется. Чего именно нужно стыдиться – так это пустоты, настаивает драматург.

В Предисловии к пьесе мы находим следующее замечание: “*Heartbreak House was far too lazy and shallow to extricate itself from this palace of evil enchantment. It rhapsodized about love; but it believed in cruelty. <...> Heartbreak House, in short, did not know how to live, at which point all that was left to it was the boast that at least it knew how to die: a melancholy accomplishment which the outbreak of war presently gave it practically unlimited opportunities of displaying*²³”.

¹⁹ Имеется в виду фотография, сделанная Шоу 24 января 1904 г. Хранится в собрании Лондонской школы экономики.

²⁰ Bernard Shaw on Photography. P. 70.

²¹ Shaw B. Heartbreak House. P. 153.

²² Ibid. P. 146–147.

²³ Ibid. P. 15–16.

Поведение обитателей «Дома» отчетливо демонстрирует не только страх личности перед обществом и установленными в нем правилами (здесь рушится привычная сословная иерархия и викторианская модель образцовой семьи), не только страх перед собой (он заставляет героев постоянно менять образы-маски²⁴ и стратегии поведения), но страх перед жизнью как таковой. Осознание собственной несостоятельности как живого существа, в котором нет той важнейшей для Шоу Жизненной Силы (Life Force²⁵), ведет к браваде в желании достичь последней черты и самостоятельно опустить занавес собственной жизни.

Парадоксально (как, впрочем, и всегда у Шоу) смерть настигает под занавес тех, кто меньше всего к ней готов, однако нельзя назвать гибель Билли Дэна и Менгена неожиданной. Менген предчувствует свою смерть в начале Третьего акта, а еще раньше Элли посредством гипноза временно выключает его из жизни «Дома», погрузив в оцепенение, которое няня Гинесс, наткнувшись на неподвижное тело в темной комнате, принимает за трупное окоченение:

²⁴ Э. Бентли пишет, что в проявлениях своих персонажей Шоу «отличает не маску и лицо, а хорошую маску от плохой». См.: *Bentley E. Bernard Shaw. New York, 1957. P. 179.*

²⁵ Жизненная Сила (Life Force) – одно из ключевых понятий философии Б. Шоу, рассматривающее жизнь как исходный импульс человеческого существования, обладающий внутренней созидательной силой, развитие и высвобождение которой происходит посредством созерцания человеком бытия и себя в бытии. Концепт Жизненной Силы тесно связан в мировоззрении Шоу с понятием Творческой Эволюции (Creative Evolution), введенным А. Бергсоном в одноименной книге 1907 г. Творческая Эволюция – это путь, который проходит Жизненная Сила в стремлении к достижению высшей степени созерцания и созданию наиболее совершенных форм своего воплощения. Результатом Творческой Эволюции Шоу видится появление в будущем Сверхчеловека как существа более совершенного и просвещенного, нежели современные люди. Хотя философия Ф. Ницше безусловно послужила источником вдохновения для Шоу, не стоит, однако, полностью отождествлять образы Сверхчеловека в ницшеанском и шовианском смысле. В мире пьес Шоу персонажи, по мнению Э. Бентли, противостоят друг другу как носители витальности (vital people) и люди с сознанием, механизированной наличной общественной системой (mechanized people). Как правило, Жизненная Сила воплощена в женских образах, замечает Бентли, однако в «Доме» единственный носитель витальности – капитан Шотовер (см. кн.: *Bentley E. Bernard Shaw. P. 151, 138*). Более подробному исследованию формирования и воплощения идеи Жизненной Силы у Шоу посвящена книга Джэй У. МакИнтош (Джэнет Таллулы Джуэлл) «Истоки философии Жизненной Силы Джорджа Бернарда Шоу» (*MacIntosh J.W. The Origins of George Bernard Shaw's Life Force Philosophy, 2011*).

GUINNESS. <...> *Oh, my good Lord, I hope I haven't killed him. Sir! Mr. Mangan! Sir! [She shakes him; and he is rolling inertly off the chair on the floor when she holds him up and props him against the cushion]*²⁶.

«[C] конца пятидесятих годов XIX века начинают открываться “храмы фотографии” – заведения, родство которых с театральными представлениями до сих пор не осмыслено в полной мере. <...> С помощью специальных приспособлений <...> добровольцы <...> безжизненно замирают. “Мнимая смерть” востребована в фотомастерских так же, как и на театральных подмостках. Сходство ситуаций столь разительное, что в одной из пьес Абеля Февра рассеянный фотограф, делая снимок в покойницкой, кричит трупам: “Не шевелимся!”²⁷»

Прежде чем загипнотизировать Менгена, Элли говорит ему: «*Be quiet*». В конце Третьего, решающего, акта капитан Шотовер отдаст команду: «*Silence! I say, let the heart break in silence*».

Первая мировая война принесла ужас, разрушение и смерть в небывалых ранее масштабах, перевернув представления людей о прогрессе, истории, долге, морали и человечности. Однако осознание этого перелома пришло не сразу. Сначала, как писал Шоу в автобиографических заметках о 1914 г., пришла «массовая истерия», а затем отчуждение: «Смертью упивались с легкомыслием, за которым скрывалась неспособность понять, что на фронте убивают по-настоящему, а не как на сцене»²⁸. Чтобы пробудить зрителя к реальности, нужно было найти средство показать истинное лицо смерти. Фотография, «бескомпромиссная», «востающая против заложенного в человеческой природе отвращения к правде»²⁹ дала Шоу это средство.

Узнаваемые черты ее основных жанров, будучи перенесенными на мизансценическую организацию, позволяли зрителю, хоть раз бывавшему в фотоателье, как бы взглянуть на себя со стороны. А образ дома-корабля, созданный как слепок с «Титаника», именно через свою документальность обнажал иллюзорность жизни его обитателей, которые, превратившись в собственные тени, скорее напоминали призраков, нежели живых людей.

Так, семейный портрет в интерьере «Дома, где разбиваются сердца», вырастает до портрета нации на обломках послевоенного мира: «Сердца

²⁶ Shaw B. Heartbreak House. P. 98.

²⁷ Новая история фотографии. С. 103.

²⁸ Шоу Б. Автобиографические заметки, статьи, письма. М., 1989. С. 121.

²⁹ Bernard Shaw on Photography. P. VIII.

начинают разбиваться одно за другим, пока дом не вырывается за пределы собственных окон и становится всей Англией, чье огромное сердце тоже разбито»³⁰. По логике Шоу, разбить сердце нации было единственным способом показать, что оно все еще бьется.

Список литературы

- Шоу Б. Автобиографические заметки, статьи, письма. М., 1989. 496 с.
- Шоу Б.* Полн. собр. пьес: В 6 т. / Под ред. А.А. Аникста, Н.Я. Дьяконовой и др. Л., 1908. Т. 4. С. 461–602.
- Shaw B.* Heartbreak House. London, 1988. 160 p.
- Bernard Shaw on Photography / Ed. By B. Jay and M. Moore; Foreword by M. Holroyd. Salt Lake City, 1989. XXI, 146p.
- Новая история фотографии / Под ред. М. Фризо. Милан, 2008. 336 с.
- The Cambridge Companion to George Bernard Shaw / Ed. by C. Innes. Lexington, 2014. P. 180–194.
- Chesterton G. K.* Robert Browning. London, 1903. 226 p.
- Hutchings D. F., de Kerbrech R. P.* RMS Titanic 1909–12 (Olympic Class): Owners' Workshop Manual. Sparkford, Yeovil, 2011. 83 p.

Сведения об авторе: Скальная Юлия Андреевна, аспирант кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: julycat@mail.ru.

³⁰ Из интервью “*Sunday Herald*” («Сандэй Хералд»), которое Шоу дал в 1921 г. Цит. по изд.: The Cambridge Companion to George Bernard Shaw / Ed. by C. Innes. Lexington, 2014. P. 191.

КРИТИКА И БИБЛИОГРАФИЯ

Г.А. Фролов. Зарубежная литература XX века: Курс лекций. Казань, 2015. 283 с.

Выпущенный издательством Казанского университета учебник – результат полувекового педагогического труда и научных изысканий одного из самых авторитетных зарубежных-германистов России, заслуженного профессора Приволжского федерального университета Георгия Аркадьевича Фролова. 25 глав лекционного курса и 2 объемистых приложения в совокупности составляют поистине универсальный учебно-методический комплекс, дающий возможность студенту-филологу освоить гигантский период в развитии зарубежной литературы XX в., пропущенный через призму оригинального читательского опыта и неповторимого научного видения маститого специалиста. Правда, согласно давно утвердившейся традиции понятие «зарубежная литература», обозначенное в заголовке, трактуется весьма непропорционально. С одной стороны, она оказывается откровенно европоцентричной (только две монографические главы посвящены американским писателям – Хемингуэю и Фолкнеру, что уж говорить об их собратьях в славянских странах, в Азии, Латинской Америки и т. д.), а с другой стороны, в связи с научной специализацией автора – преимущественно немецкоязычной. Но такова традиция. Возможно, ее следует пересмотреть...

Пятидесятилетний стаж вузовской работы очевидным образом отразился на преподнесении учебного материала, на умении так выстроить текст каждой лекции, наладить необходимый контакт с читателем столь искусно, что чтение учебника дает полную иллюзию живого общения с автором, но не на страницах книги, а непосредственно в аудитории. Продуктивные следы многолетней апробации современной западной литературы в студенческой среде несомненно обеспечат новому учебнику достойное место среди тех, которые уже давно с успехом функционируют в учебном процессе.

Предмет изучения, предложенный потенциальному читателю, огромен – целый литературный век. Проработан, включен в учебный оборот, на первый взгляд, просто необъятный пласт западноевропейской и аме-

риканской литературы. Следует, видимо, согласиться с автором «Курса лекций» («КЛ») в том, что им привлечено действительно все самое лучшее, значительное, что было создано зарубежными авторами за сто лет, самые известные, самые знаменитые их произведения. Но, как говорил Козьма Прутков, нельзя объять необъятное. В частности, в учебнике большей частью анализируется проза и драматургия и почти никак не затронута поэзия. Впрочем, когда имеется целый веер не только конкурирующих, но и дополняющих друг друга учебных пособий, отмеченный недостаток вполне восполним.

Курс лекций Г.А. Фролова – один из немногих индивидуально-авторских учебников. Быть может, этот факт следует отметить особо. Не так часто случается в нашем учебно-методическом сообществе, чтобы значительный литературный период охватывался одним авторским сознанием; обычно такие учебные пособия создаются большими авторскими коллективами. Видимо, не случайно учебнику присвоен жанровый подзаголовок: «Курс лекций», прочитанный, надо полагать одним человеком... Вместе с живым лекторским голосом его отличает необходимое методологическое единство, единство интерпретации и манеры изложения учебного материала. Отмечу также и то, что уважаемому профессору удалось не скатиться к унылому единообразию, унификации рутинного лекционного курса, так как он гармонично сочетает в себе не только опытного преподавателя, лектора, хорошо понимающего, что особенно интересно студенческой аудитории, но и умудренного ученого, прекрасно владеющего даром писать о разном и сложном филологически внятном и увлекательным языком.

По всему видно, что автор пособия хорошо сознавал, какие большие задачи им перед собой поставлены. Их выполнение потребовало не только много времени, напряжения творческих сил, но и учета того, какую важную роль учебник призван сыграть в литературном образовании студентов-филологов, в активизации, расширении их интереса к литературной жизни на Западе и к мировой литературе в целом.

Насколько удалось все это выполнить? Лекционному курсу Г.А. Фролова присуще то, что всегда отличало классические учебники по зарубежной литературе. Воссоздается исторический фон и контекст, в котором бурно кипела литературная жизнь XX в. (в лекции о Р. Роллане, литературе потерянного поколения или в освещении «ситуации постмодерн»). Во всех лекциях литературный процесс прослеживается в динамике накопления и отмирания определенных явлений, повторения и

инноваций (особенно в этом отношении выделяются лекции 2, 8, 16, 19, 23). Отдельные писательские фигуры органично вписаны в общий литературный контекст. Особо отмечается то, что в едином литературном потоке происходит сцепление разнонаправленных тенденций, направлений и течений, что одно явление обуславливает другое, вытекает из предшествующего или сливается с параллельным. Отсюда слитность (а не раздробленность), которую автор формулирует в главах учебника и тем самым дает необходимые указания для ориентации студента в безбрежном море мировой литературы.

Учтены, концептуально акцентированы общечеловеческие факторы, что, конечно, совершенно необходимо, когда предметом рассмотрения являются литературы различных регионов и континентов (европейские, американские, восточные), отличающиеся внутри себя еще и национальной спецификой.

В связи с этим уместными и актуальными при изучении мирового литературного процесса представляются элементы типологического анализа (Ремарк и Хемингуэй, Камю и Фолкнер, Сартр и Мердок). С большим интересом читаются главы, где автор обнаруживает общие тенденции – несмотря на национальные традиции и специфику – в английском и континентально-европейском модернизме, в американском и немецком постмодернизме.

Но особенно примечательно то, что достигнуто Г.А. Фроловым в индивидуально-авторском плане. Целый ряд глав (около дюжины) представляют собою локальные мини-исследования монографического типа. И это весьма ценно, поскольку важнейшие художественно-эстетические приметы литературы XX в. наиболее ярко высветились в творчестве Б. Брехта, Т. Манна, Э. Хемингуэя, У. Фолкнера. Литература потерянного поколения запоминается ярче всего через Хемингуэя, специфика западного соцреализма – через эпический театр Брехта.

Можно поддержать автора и в том, что на передний план он выдвигает не национальный аспект, а общечеловеческий, усматривая в этом доминирующую особенность литературного процесса XX столетия. В современном постиндустриальном обществе на переходе к XXI в. в меньшей степени проявляют себя узконациональные факторы. В эпоху глобализации и интеграции жизнь литературных героев вписана в универсальные масштабы, все чаще они действуют на интернациональной литературной сцене, события и конфликты разыгрываются одновременно на конкретно-историческом, конфессиональном и универсально-онтологическом уровнях.

В главах книги фигурируют не только эстетические, но нравственные портреты как писателей, так и их героев (Камю, Бёлля и др.). А на переходе к новому веку и тысячелетию, когда неотчетливы или утеряны нравственные ориентиры, очень важно найти опору, выбрать верную линию поведения в жизни. Нравственный выбор, который совершают герои Хемингуэя, Г. Манна, Грина, экзистенциалистских романов и драм, не утрачивает своей актуальности и для молодых читателей учебника Г.А. Фролова. В этом смысле он может не только послужить литературным путеводителем, но и выполнять множественные гуманитарные, в том числе и воспитательные функции.

Автору учебника удалось избежать примитивно-менторского разжевывания литературного продукта для студентов, чем нередко грешили наши учебные пособия прошлого века (пересказывание сюжета, описание композиции, тенденциозная, «идейно-выдержанная» трактовка событий, распределение на положительных и отрицательных героев). Традиционную описательность часто заменяет текст, которому приданы черты беллетристической нарративности: излагаются главным образом литературно-жизненные истории, случившиеся с писателями, их романами, героями их книг, живые сравнительные параллели и т. п.

Можно только приветствовать стремление опытного лектора преодолеть академическую отстраненность или нейтральность, когда сама авторская речь, само звучание текста оживляется элементами литературной беседы, живого разговора, возникающего, например, при проведении практического занятия. В учебнике постоянно ощущается стремление автора активизировать интерес реципиента к дополнительному диалогу. Г.А. Фролов ориентируется на неоднородную аудиторию. Поэтому его учебник придется ко двору не только филологам. Он будет полезен реципиенту широкой гуманитарной направленности: студенту-журналисту, студенту-культурологу, школьному учителю, работнику библиотеки.

Составной частью рецензируемого труда являются приложения к нему как органическое дополнение к учебно-методическому комплексу в целом. Во-первых, это продуктивный результат многолетней преподавательской деятельности автора, опыт использования им различных форм учебно-методической работы со студентами. Во-вторых, учебник может стать руководством по организации практических занятий со студентами как дневного, так и заочного или непрерывного обучения. В-третьих, задания, вопросы, указания к темам практических занятий будут способствовать выработке у студентов навыков литературоведческого анализа в

целом, умению связывать анализ текста конкретного произведения с авторской методологией, общими проблемами теории и истории литературы. В-четвертых, материалы, представленные в УМК, могут послужить приглашением к учебно- и научно-исследовательской работе, чтобы естественным образом воплотиться в курсовые и дипломные сочинения.

В заключение отмечу следующее. За последние годы появилось и появляются (в основном в московских изданиях) все новые учебники и учебно-методические пособия по зарубежной литературе XX в. (под ред. Л.Г. Андреева, В.Н. Богословского, Я.Н. Засурского и др.). Нет сомнения, что высокий уровень, высокое качество рецензируемого учебника обеспечивается еще и учетом Г.А. Фроловым опыта других известных, авторитетных авторов. Недаром, сопроводив свои лекции знаменитым эссе Л.Г. Андреева, он недвусмысленно позиционировал себя как одного из самых верных и последовательных сторонников Андреевской школы.

Нельзя не пожалеть, что книга опубликована слишком скромным тиражом (200 экземпляров) и в аскетическом типографском оформлении (мелковатый и бледноватый шрифт, минимальные междустрочные интервалы сильно затрудняют чтение и восприятие).

Но в целом учебник Г.А. Фролова можно только приветствовать. Это – совершенно оригинальное учебное пособие, актуальная, современная книга, в полной мере отвечающая требованиям реформируемого обучения и подготовки студентов гуманитарно-филологического профиля. Не сомневаюсь, она будет широко востребована не только в наше не самое простое для филологических штудий время, когда лекционные курсы съеживаются, как шагреновая кожа, но и в дальнейшем, когда эта пагубная тенденция будет преодолена.

О. И. Федотов

Сведения об авторе: Федотов Олег Иванович, докт. филол. наук, профессор Московского института открытого образования (МИОО), заслуженный работник высшего профессионального образования. E-mail: o_fedotov@list.ru.

Колобаева Л.А. От А. Блока до И. Бродского: О русской литературе XX века. М.: ООО «Русский импульс», 2015. 288 с.

Рецензируемая книга представляет собой сборник статей, публиковавшихся прежде. При этом автор не указывает, были ли внесены изменения в сами тексты, но очевидно, что Л.А. Колобаева существенно обновила библиографический аппарат. Наиболее ранние статьи относятся к 197–1980-м гг., а последние – почти к сегодняшнему дню. Хронологически исследователь выбирает точкой отсчета Серебряный век и завершает свой обзор поэзией И.А. Бродского. Несмотря на явное смещение, с одной стороны, к рубежу XIX–XX вв. (в частности, к творчеству А.А. Блока и И.Ф. Анненского), а с другой – к литературе последних десятилетий XX в., Л.А. Колобаевой удается развернуть широкую панораму логических доминант прошлого столетия и выстроить главы в соответствии с несколькими магистральными линиями.

Прежде всего автором отмечается, что в литературе XX в. при всех различиях воззрений писателей в их произведениях «со всей несомненностью проступают новые художественные подходы к человеческой психологии, обнаруживается обращение к синтетическим способам психологизма» (с. 20). «Новому» синкретическому психологизму Л.А. Колобаева дает, на наш взгляд, вполне оправданное определение – «символико-мифологический». В этой связи в теоретической преамбуле к статье «Символ как хранитель и возмутитель классических традиций (Образ Дон-Жуана в русской литературе конца XIX – начала XX века)» высказаны чрезвычайно ценные замечания относительно природы символа и особенностей его бытования (следует напомнить, что Л.А. Колобаева – автор фундаментальной монографии о русском символизме, в которой первая глава целиком посвящена символу в понимании символистов¹). Так, сновидческое начало – один из видов глубинного «символико-мифологического» психологизма, с которым связано изменение структурного состава символа. Эту мысль автор иллюстрирует на примере творчества

¹ Колобаева Л.А. Русский символизм. М., 2000.

Блока в статье «Формы глубинного психологизма в лирике символистов (Поэтика двойничества и сновидческое начало)». Символика сна связывается с проявлением «подспудных, неосуществленных, но глубоких и реальных в своей неистребимости человеческих желаний» и «тайным заговором чувств» (с. 48). Принимая во внимание этот факт и ставя перед собой задачу адекватного истолкования поэмы «Соловьиный сад», ученый уже в другой главе, посвященной этому произведению, приходит к убедительному выводу, что «сон» соловьиного сада – некая реальность, «необходимость для человека» познания красоты, любви и полноты жизни. Данное утверждение становится ключом для исчерпывающего анализа блоковского текста в связи с концептами времени и пространства, в ходе которого проясняется, что жизнь одновременно в «звнящем» саду и тяга к морскому простору несовместимы, а состояние «меж двух огней» в сознании Блока превращается в национальную черту русского характера. К символике Л.А. Колобаева также обращается в работе «“Река, впадающая в пески?”» Художественные прогнозы А. Солженицына («Раковый корпус»)), где демонстрирует, что солженицынские символы отличаются от символистских крепкой связью с предметной конкретикой. Впрочем, из этого не следует, что автор «Ракового корпуса» был равнодушен к художественным достижениям начала века. От символистов писатель воспринял главное – «понимание высокой и полифункциональной значимости символа в литературе XX столетия, символа с его многогранностью и емкостью художественных смыслов, ориентированных на выражение неизвестного» (с. 226).

Еще один вектор, прочерченный Л.А. Колобаевой в литературе XX в., – обращение к поэтике метаморфозы, которая должна создавать впечатление не только непрерывности внутренней жизни человека, но и внезапности подстерегающих его сдвигов. Это связано в первую очередь с тем, что в «век катаклизмов и катастроф, когда безмерно усиливается игра случайностей и возрастает их влияние на человека», в отчаянной ситуации потенциально может оказаться любой (с. 53). Так, в произведениях А.М. Ремизова («Крестовые сестры», «Взвихрённая Русь») «вихрь» семнадцатого года становится сокрушительным историческим смерчем, катаклизмом, переворачивающим и мир, и представление о человеческих ценностях («Петербург А. Ремизова и “петербургский текст” русской литературы»). Случившаяся метаморфоза анализируется на мотивном уровне в ее переключках с литературой XIX в. Фраза героя Ф.М. Достоевского: «Свету ли провалиться, или мне чаю не пить?» – превращается

в слова: «Революция или чай пить?» Таким образом, «чай, поперечный революции», становится символом живой жизни. Классическую призрачность Петербурга, в свою очередь, Ремизов обращает в призрачность человека (писатель изображает дом без жильцов, которые прописаны там ради продовольственной карточки). Кроме того, Л.А. Колобаева сближает «Взвихрённую Русь» с «Москвой» А. Белого, в понимании которого искаженные диалоги и распадающаяся ткань личностных и социальных отношений – «это симптом разрыва времен, надвигающегося в самой истории абсурда» (с. 72). Поэтике «гротескного символизма» в романах Белого о Москве ученый посвящает отдельную статью.

Другая точка сближения писателей на историческом отрезке «Блок – Бродский» – синтетизм. Разгадывая феномен И.Ф. Анненского в статьях «Ирония в лирике Иннокентия Анненского» и «И. Анненский-драматург», Л.А. Колобаева указывает на особый, синтетический тип мироощущения поэта – трагедийно-ироничный. Анненский последователен в своем видении неразрешимости противоречий. Поэту присуще сознание, при котором «да» и «но» в отношении к одному и тому же явлению уравнены, равновесны, где «да» невозможно без «увы» (с. 79–80). «Поэт мрачных состояний», «трагик на древний лад» следовал принципу синтетичности и в драматургии, исходя из идеи слияния античного мира с «современной душой» (с. 92). В свою очередь, О.Э. Мандельштам, к творчеству которого также обращается Л.А. Колобаева, сопрягает в своей лирике глобальные мировые смыслы с предметными и «телесными»: личность поэта утрачивает индивидуальную биографию и находит полноту смысла только при условии соединения с общечеловеческим. Логическим продолжением статьи «“Архитектура души” в лирике О. Мандельштама» становится глава «А. Ахматова и О. Мандельштам (Самосознание личности в лирике)». Л.А. Колобаева пишет о новом (по сравнению с поэтами блоковского поколения), «диалогическом» типе личности, «при всей своей индивидуальной неповторимости отказавшейся от претензий на исключительность» (с. 125). Отталкиваясь от идеи мужественности, нашедшей выражение в строке мандельштамовских стихотворений, исследователь уже в другой статье анализирует соотношение мужества и женственности в лирике Ахматовой: синтетически соединив в себе две стихии, «робкую нежность чувств с победительным рационально-волевым, активно-действенным началом, лирика Анны Ахматовой обретает полноту всечеловеческого своего звучания» (с. 133). В подобной «полноте звучания» Л.А. Колобаева видит творче-

скую силу еще одного автора – М. Горького, который «рисует» человека в единстве психологическом, социальном и философском.

Важнейшим сюжетом в рецензируемой книге становится обнаруженное Л.А. Колобаевой стремление к жанровому «синтезу» у И.А. Бунина, которое проявилось в соединении поэзии и прозы, что объясняется наличием глубинных типологических связей писателя с русским символизмом («И. Бунин и модернизм»). В таком соединении – один из действенных способов достижения музыкально-лирического звучания и пушкинской «легкости» в повести «Митина любовь» («Тайна пушкинской “легкости” в прозе И. Бунина»). При этом Л.А. Колобаева не ограничивается типологической характеристикой произведений Бунина, ее также интересуют философские основания, на которые опирается писатель для достижения наибольшего «эстетического результата»: художник должен «проникнуть не в общий тип, а в тайну индивидуального, что сделать неизмеримо труднее, чем схватить общее, типическое» (с. 156), и от личного, субъективного прийти к слитности личности и целого мира, сознания и бытия.

К разговору о жанровом синтезе примыкает анализ «крохоток» А.И. Солженицына. Л.А. Колобаева настаивает, что называть их лирическими миниатюрами и стихотворениями в прозе было бы не совсем точно. «Лирическая взволнованность» присутствует здесь опосредованно, и это связано в первую очередь с тем, что для Солженицына главное – не «субъективное авторское впечатление от тех или иных явлений жизни, но сама их суть, переданная по большей части эпически-повествовательно» (с. 238). В итоге «крохотки» определяются исследователем как рассказы, «сгущенные» до афоризма.

Со статьи «В. Распутин-рассказчик» открывается ряд глав о литературе второй половины XX в. Помимо Солженицына, сюда вошли такие авторы, как В.С. Гроссман, В.В. Быков и, наконец, И.А. Бродский. Анализ «строя рассказов» Распутина исследователь заканчивает словами: «Творчество последних лет писателя подтверждает тот неоспоримый факт, что В. Распутин остается замечательным художником современности» (с. 183). Основным предметом рассмотрения у Л.А. Колобаевой становятся философско-психологические особенности прозы писателя. Один из вопросов, волнующих Распутина (как и его современников – А.В. Вампилова, В.М. Шукшина, Ф.А. Абрамова, В.П. Астафьева): останется ли человек человеком? О том же, как видно, задумывается Быков, партизанские повести которого Л.А. Колобаева рассматривает в отдель-

ной главе в связи с проблемой героизма. В изображении писателем подвига на первый план выходит внутренняя свобода личности, а не внешнее принуждение или «нелепое донкихотство» (с. 191). Продолжением этой темы служит статья «Расколовшийся мир в романе В. Гроссмана “Жизнь и судьба”». Истинный героизм возможен только в том случае, если человек поднимется над массовым догматизмом – станет свободной личностью. Вот почему народ в анализируемом романе представляет собой не монолитное единство, а многосложно расслоившийся «организм». Таким образом, Л.А. Колобаева обращает внимание на одну из важнейших проблем в творчестве Гроссмана – подмену ценностей. Мертв тот человек, чьим сознанием управляют «прочно утвердившиеся в нашей общественной практике идеологические схемы-императивы, приучившие считать, что цель выше морали, дело выше человека» (с. 201).

Книга завершается обстоятельным разговором о Бродском. При этом Л.А. Колобаеву прежде всего интересуют типологические и генетические связи творчества поэта с Серебряным веком («Связь времен: И. Бродский и Серебряный век русской литературы»). Тем самым ученому удается соединить начало и конец XX в. – точки, в которых удивительным образом открывается «упрямое и драматическое единство литературы XX столетия» (с. 240). В частности, с Серебряным веком Бродского роднит такая основополагающая художественная особенность, как трагедийное восприятия мира, которое доминирует как в поэзии, так и в прозе крупнейших писателей того периода. Более того, трагедийному мировосприятию в разное время оказываются сопричастны не только Анненский, Белый, Цветаева, Ахматова, Мандельштам, но и Булгаков и Солженицын. Еще одна точка сближения – отношение поэтов к слову. В начале ушедшего столетия утвердилось совершенно новая (по сравнению с поэзией второй половины XIX в.) эстетика, в которой язык, как и для Бродского, – «верховная и абсолютная ценность, вечно живая стихия». Именно она «правит самым художником, как бы делая его своим инструментом» (с. 257). По убеждению Л.А. Колобаевой, искусство стиливых парадоксов, оксюморонов Блока, Цветаевой, Ахматовой, Бунина стало достоянием практически всех выдающихся художников XX в., а Бродский значительно обогащает «подобную поэтику, вводя в произведение новые формы и виды парадоксов, антиномий, стиливой эксцентрики» (с. 257). И вновь, как в случае с Буниным, ученого занимают не только типологические связи поэта, но и философия его творчества. Л.А. Колобаева анализирует «Новые стансы к Августе» в контексте размышлений о природе лично-

сти в русской философской мысли. По Бродскому, только при условии смирения индивидуальной свободы признанием высшей ценности другого достижимы истинные «подлинность и ценность личности» (с. 267). Учитывая, что творчество поэта до сих пор остается не до конца понятным, Л.А. Колобаева обращается к его истокам не только в русской, но и зарубежной литературе, в частности английской поэзии XVI–XVII вв. В заключение этого блока материалов (и всей книги) рассматриваются характер восприятия Бродским «творческого опыта метафизической поэзии» (с. 278) и преломившаяся в его поэтике духовная связь с Дж. Донном («И. Бродский и Дж. Донн»). Как выясняется, художественный опыт английской литературы XVII столетия (не только Дж. Донна, но и Э. Марвелла) с ее стремлением преодолеть иллюзии Ренессанса был необходим Бродскому, который решительно отказывался от «мифа о гордом человеке-титане и всю жизнь искал ответа на вопрос о глубинной, истинной человеческой сущности»².

Несмотря на встречающиеся в издании неточности, которые уже были отмечены другим рецензентом³, выход очередной книги Л.А. Колобаевой – большая удача и настоящий подарок не только для специалистов по литературе XX в., но и для самого широкого круга читателей. Наряду с недавно выпущенными в том же издательстве работами («Философия и литература: параллели, переключки и отзвуки», 2013; «И.А. Бродский: анализ поэтического текста», 2014) этот труд составляет невероятно крупный суммарный вклад одного ученого в мировую науку о литературе.

Н. А. Дровалёва

Сведения об авторе: Дровалёва Наталия Алексеевна, магистрант кафедры теории литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.
E-mail: n.drovaleva@mail.ru.

² Колобаева Л.А. И.А. Бродский: анализ поэтического текста. М., 2014. С. 8.

³ См.: Кормилов С. Двадцатый век: эстетика и поэтика // Знамя. 2016. № 12. С. 220–221.

Литературное общество «Арзамас»: история и современность: Сб. научных статей / Отв. редактор С.Н. Пяткин. Арзамас; Нижний Новгород: ООО «Растр», 2015. 552 с., 16 л. ил.

Удивительны поступки филологов, ими на время была восстановлена «географическая» справедливость: литературное общество «Арзамас», существовавшее с 1815 по 1818 г. в Санкт-Петербурге, словно блеснуло новой жизнью – теперь уже в самом настоящем Арзамасе в течение нескольких дней 2015 г.

Судя по тому, сколько ученых собрала международная конференция в Арзамасском филиале Нижегородского университета (а заявки подали 150 исследователей), судя по обстоятельствам, с какой представлено это событие в сборнике по итогам научного форума (55 публикаций, несколько десятков цветных фотографий участников чтений и фрагментов экспозиции дома-музея В.Л. Пушкина), осмысление феномена литературного общества «Арзамас» достигло небывалой глубины и всеохватности. Книга, представленная взыскательному читателю, издана тиражом в 500 экземпляров и, наверно, займет достойное место на полках всех ученых – ценителей отечественной литературы начала XIX столетия. Без всякой иронии, это монументальный труд, на страницах которого опубликованы самые авторитетные в своей области ученые России и Украины. Ответственный редактор издания *С.Н. Пяткин* (Арзамас) в предисловии с, естественно, символическим заглавием «“Арзамас” в Арзамасе» рассказал об особенностях проведения конференции, дал характеристику секциям и отдельным докладам участников. Чтения проходили по восьми направлениям, для молодых ученых был организован научный семинар, и в результате отголоски этого события претворились в пятичастную книгу. Позволим себе остановить внимание на тех содержательных основах книги, которые, на наш взгляд, составляют гармонию с ее заглавием.

Первая часть сборника «Творческий мир “Арзамаса”: версии и интерпретации» основная как по количеству статей, так и по сложности, разнообразию материала. Она вобрала в себя исследования, преимуще-

ственно посвященные изучению атмосферы и традиций литературного общества, основанного В.А. Жуковским. Содержание этих статей – о настроении, мировоззрении, приемах, стиле, образах «арзамасцев», о том, как все это воспринимали современники-писатели, как понимали ценители литературы в последующие годы.

В.А. Кошелев (Великий Новгород), открывающий своей статьей этот раздел, задает общую тональность утверждением, что литературный кружок людей, отбросивших почитания по чинам, не имел политического значения и был по сути «нравственным братством». В отличие от поведения участников чопорной «Беседы», в арзамасской модели поведения «принципиальным было именно уважение исходной “безвестности”». А признаком естественного “равенства” в этом случае стала именно прикосновенность “ума” к гуманитарной деятельности» (с. 19). Автор объясняет причины особенных взаимоотношений людей, игра которых имела «нравственный подтекст», и отмечает уникальность общества, предвосхитившего последующую «послепушкинскую эпоху» (с. 21).

Исследование *С.И. Кормилова* (Москва) открывает различные аспекты знаков социального престижа, которые обыгрываются в «Парнаском Адрес-календаре...» Александра Воейкова. В этом комическом произведении «преобладают собственно литературные и личностные характеристики» (с. 24), появляются мнимые «должности», однако сохраняются «намекы на государственную службу» (с. 27) – все эти различные приемы усиливают пародийность текста, размах «арзамасского шутовства» (там же). Автор обосновал причины, по которым Воейков об одних литераторах пишет с юмором, о других – как о Карамзине, Жуковском и Пушкине – не пишет ничего; дал богатый историко-литературный комментарий, проясняющий смысл именования Шишкова «патриархом старообрядцев» и причины высмеивания «вице-адмирального» обращения к русской древности. Статья существенно дополняет краткий комментарий О.А. Проскурина, показывая, как служебные чины и звания, титулы и ордена вошли в смеховую культуру текста Воейкова.

Своеобразным продолжением изучения «арзамасской» смеховой культуры стала работа *Т.А. Савоськиной* (Украина), в которой всесторонне рассмотрен каламбур как средство языковой игры, в частности обращено внимание на каламбурную технику в кантате Д.В. Дашкова «Венчание Шутовского», на создание сатирического образа Шаховского, на каламбурную тему в произведениях П.А.Вяземского.

Л.В. Жаравина (Волгоград) в своей работе утверждает, что «арзамасцы» благодаря сохранению «безвестности» стали не просто кружком любителей словесности, а школой литературного «ученичества» (с. 45), и, разделяя мнение О.А. Проскурина о «жизнестроительском» пути общества, приходит к мысли, что противники «Беседы...» формировали «романтическую модификацию этой традиции» (с. 49) и, по сути, «в виртуальном мире школы “безвестных людей” актуализировались или переосмыслились базовые мифологемы и архетипы» (с. 50) Нового Иерусалима.

Н.И. Михайлова (Москва) с привлечением высококачественного иллюстративного материала рассказала об одной уникальной экспозиции Московского дома-музея В.Л. Пушкина, которая концептуально посвящена одному произведению. Для того чтобы представить поэму, которая не печаталась, но составила «литературный триумф», оказавшись «сенсацией 1811 года» (с. 57), музейщики замыслили сгруппировать материалы так, чтобы визуализировалось содержание «Опасного соседа», которое «с трудом поддается визуализации» (с. 58). Зрелище, которое удалось создать музейному дизайнеру А.Н. Конову, завораживает посетителей музея, даже не читавших «славной поэмы Василия Львовича» (там же).

Статья *О.И. Федотова* (Москва) посвящена изучению протоколов, написанных Жуковским, – своеобразной хроники заседаний «Арзамаса» – в стиховедческом аспекте. Впрочем, как всегда, автор, рассуждая об использовании гекзаметра в текстах одного поэта, привлекает более широкий контекст и пишет в целом об истории русского стиха, в данном случае – гекзаметра. О.И. Федотов приходит к выводам, что «арзамасские» гекзаметры создателя «Светланы» используются в «травестийной функции» (с. 72), а деформированный хореическими заменами гекзаметр будет использован Жуковским и в последующих произведениях.

Л.А. Юрчук (Псков) высказывает мысль, что если «члены “Беседы” отдавали предпочтение разработке “высоких” жанров», то одной из главных задач поэмы «Опасный сосед» В.Л. Пушкина было «сатирическое освещение высокопарной торжественности в жизни и литературе» (с. 75). Свое исследование псковитянка сосредоточила на истории появления главного героя, на обосновании психологической мотивировки смешения стилей поэмы, на появлении нового типа образа автора, на изучении бытописательных мотивов.

Традиционно смелой выглядит статья *И.А. Есаулова* (Москва), упрекающая русских формалистов в своеобразном препятствовании изуче-

ния сути литературных явлений: в их работах «происходило выдвигание маргинальных факторов в центр изучения» (с. 104), изымание литературных фактов из контекста; за подобную трансформацию особенно достается Б.М. Эйхенбауму (в период его пребывания в Саратове) и ОПОЯЗу в целом, позиционировавшему себя как «творческого продолжателя пушкинского “Арзамаса”<...>» (с. 107). Автор полагает, что формалисты, «декларируя близость “Арзамасу”, на самом деле <...> были их прямой противоположностью» (там же) как в подходе к литературе, так и в своей горделивой столичной элитарности; более того, сам анализ полемики «Арзамаса» и «Беседы» направлялся по ложному пути оппозиции столичности / периферийности и других штампов, тогда как полемика двух литературных обществ «может быть понята как весьма продуктивный для русской культуры диалог различных голосов» (с. 109), который стал «катализатором мощного развития русской литературы, позволившим <...> обрести и вселенское, а не только “местное” звучание» (с. 110). Более того, Есаулов предположил, что амбиции формальной школы в случае распространения мировой революции могли быть опасны и для русских беженцев в Европе, которые «продолжали в изгнании дело “пушкинской” эпохи» (с.111).

Статья Л.А. Ореховой (Симферополь) сообщает о литераторе Д.М. Княжевиче, который, не посещая «арзамасских вечеров», исповедовал убеждения, сходные с принципами этого литературного круга.

Другой симферопольский литературовед, А.А. Охременко, в одном исследовании объединяет два текста: «Тавриду» К.Н. Батюшкова и «Путешествие по Тавриде в 1820 году» И.М. Муравьева-Апостола, отмечая в первом черты романтической элегии, свойственные школе «арзамассцев», а во втором – принципы «научного комментария», соблюдения точности и исторический контекст, характерный для школы «беседчиков». Кроме того, автор рассуждает о возможности того, что Батюшков был адресатом крымских писем Муравьева-Апостола.

О.Ю. Осьмухина (Саранск) полагает, что А.С. Пушкин, играя с образом автора, наследовал «арзамасские» традиции обращения к маске, в частности, создав образ Феофилакта Косичкина.

Автор другой статьи, Д.Б. Терешкина (Великий Новгород), пообещала, что скажет «об одном стихе эпиграммы» (с. 146) Д.Н. Блудова, предвосхищающей полемику «арзамассцев» и «беседчиков», но написала о многом, в том числе о том, почему А.С. Шишков в «Рассуждении о старом и новом слоге российского языка» обратился к «Четым-Минеям» и

даже «превратил православие и его Священное Предание <...> в орудие идеологической борьбы» (с. 151).

А.С. Кондратьев (Липецк) акцентирует внимание на комедии «беседника» А.А. Шаховского, которая должна была послужить отстаиванию отечественных ориентиров перед европейским индивидуализмом. В частности, отмечается размах драматурга: от образа «графини Лелевой, преуспевшей в кокетстве молодой вдовы», осознающей себя «в парадигме европейских ценностей» (с. 158), до суждений, которые «органично вписываются в контекст геополитических раздумий Ф.И. Тютчева о судьбе России и бессилии европейского влияния перед Русским миром <...>» (с. 161).

Т.Б. Ратбиль (Нижний Новгород) заявляет об очень интересной преемственности: «Концептуальность “арзамасской галиматии” <...> роднит ее» с «заумью» Хлебникова, «языком бессмыслицы» обэриутов и языковым экспериментом футуристов (с. 171). Очень хочется согласиться и с другим наблюдением автора, что языковое новаторство «арзамасской» школы – «одна из первых в русской культуре <...> удачных попыток “языкового строительства”, т. е. сознательного воздействия авангарда передовой и образованной части общества на язык» (с. 167). Т.Б. Ратбиль дает характеристику логическим (концептуальным) аномалиям, языковым аномалиям, аномалиям дискурса, показывая, что «“арзамасская галиматия” <...> выступает в качестве глубоко продуманной и высоко структурированной стратегии оперирования существующими стилями <...>», что она «обратилась в широко востребованные культурные модели аномализации» (с. 182).

Иные лингвистические аспекты феномена «арзамасцев» исследованы в работах *Н.Л. Васильева* (Саранск), *Д.Н. Жаткина* (Пенза) – анализ «арзамасских» лексем и собственных имен, *Н.Ф. Злобиной* (Москва) – специфика сравнительно-исторического подхода Ф.И. Буслаева к идиостилиям А.С. Пушкина, В.А. Жуковского, Н.М. Карамзина, в трудах нескольких арзамасских филологов: *Д.П. Кончиной*, *А.В. Пряниковой* – лексические особенности «Записков» Ф.Ф. Вигеля как сторонника карамзинской реформы языка, *О.В. Лихачевой* – риторические приемы, примененные в речи М.Ф. Орлова при вступлении в общество, а также *Т.В. Чумаковой* – синтаксис посланий А.С. Пушкина, обращенных к «арзамасцам»: исследовательница заявляет о существовании «арзамасской» традиции дружеского диалога в последующих посланиях Пушкина.

Завершает раздел сообщение *Е.А. Николаевой* (Саранск) об опыте изучения литературного общества «Арзамас» в средней школе. Автор не

только допустил такую возможность, но и предложил данный материал встроить в программу обучения, воплотить в конкретные уроки с использованием «широкого культурологического контекста» (с. 220) или включить в факультативный курс.

Второй раздел, учитывая заглавие – «Творчество поэтов “Арзамаса”», – казалось бы, должен быть более строгим, сфокусированным на материале создателей стихов. Но уже две первых статьи посвящены прозе Н.М. Карамзина – «Записке о древней и новой России...» (*А.А. Кузнецов*, Нижний Новгород), очерку «Чувствительный и холодный. Два характера» (*Г.Ф. Курмаева* и *А.В. Пряников*, Арзамас). Последующие материалы сосредоточены на поэзии автора «Светланы»: «Романтическая концепция Средневековья и рыцарства в балладах В.А. Жуковского» (*Н.Н. Винокурова*, *О.Л. Лебедева*, Арзамас), «Модернизация мифа в “Античных балладах” В.А. Жуковского» (*Н.Н. Винокурова*, *М.И. Шилова*, Арзамас).

В статье *И.С. Юхновой* (Нижний Новгород), отсылающей к Д. Давыдову как «мифотворцу и разрушителю мифов» (с. 254), показано, что знаменитый поэт-гусар, с одной стороны, как художник создает героический миф, с другой стороны, как свидетель истории противостоит европейской дискредитации героизма русских воинов в войне 1812 г. *А.В. Кошелев* (Великий Новгород) в своей работе предположил, что члены изучаемого общества оказались первыми остряками в отношении гомеопатического метода в России, и остановился на «малоизвестных текстах, которые продолжают медицинскую тему, открытую “арзамасцем” Эоловой Арфой» (с. 268). Об образе Святой земли, опять-таки в прозе Д.В. Дашкова, написана работа *И.В. Моклецовой* (Москва). *А.Н. Романова* (Кострома) рассмотрела ряд пушкинских стихотворений лицейской поры, связанных темой размышления о будущем. В статье северодвинских авторов *Н.И. Николаева* и *Т.В. Швецова* утверждается, что благодаря «маленьким трагедиям» Пушкина «русская литература впервые открыла симптомы кризиса поступка героя, имеющего для нее весьма значимые исторические последствия» (с. 298). Все это ученые объясняют самоидентификацией русской нации, поиском в 1830–1840-е гг. новой концепции литературного героя, который, однако, в пушкинских трагедиях предстает ущербным из-за «непропорциональности масштаба смыслов и намерений конечному результату жизненных усилий» (с. 303).

И.А. Суздальцев (Арзамас) впервые стал рассматривать образ рыцаря у Пушкина на примере более чем 20 произведений; автор пишет об из-

менении пушкинского дискурса образа рыцаря – переходе от неожиданности коллизий к «достоверности сюжетного конфликта» (с. 312).

Еще дальше от собственно «арзамасской» темы уводит статья *М. С. Хмелевской* (Украина), рассказывающая об унтер-цейгвахтере Ларине, знакомом А.С. Пушкина и А.Ф. Вельтмана по Бессарабии. Илья Ларин стал наряду с Пушкиным персонажем в рассказе Вельтмана и подарил свою фамилию создателю «Онегина», однако, по мнению автора, присутствует в тексте романа в стихах «больше, чем фамилия» (с. 319).

В заключение раздела *М.М. Дмитриева* (Ижевск) рассказала о преемственности в исторических пьесах А.Н. Островского по отношению к форме «Бориса Годунова», о желании автора «Снегурочки» приблизить драматургию к народному эпосу, вложив в форму пушкинской трагедии «глубокую религиозность и жажду правды» (с. 327). Здесь все-таки речь шла действительно о поэтах и тех, кто по-новому представлял стихотворные формы «арзамасцев».

Последующие части: «“Арзамас” и литературный процесс XIX–XX веков», «Арзамасские исторические сюжеты» и «Арзамасский текст русской культуры» – концептуально оформляют все разнотемные исследования участников конференции. Однако и названиями, и содержанием они явно выходят за пределы заглавия сборника, представляя отнюдь не историю и «современность» литературного общества «Арзамас», как строго заявлено на обложке, а «опыт “арзамасцев”» (с. 340) в последующей литературе, размышления об этимологии топонима (с. 489), об «арзамасском мифе», «новоарзамасцах» (с. 503), впечатления от города Арзамас и, естественно, образ Арзамаса у писателей XX в. Так, в статье *Б.С. Кондратьева* (Арзамас) «Образ Арзамаса в русской литературе XIX – начала XX века» объясняется суть изображения города у Д.Н. Блудова, М.С. Жуковой, Л.Н. Толстого, М. Горького, А. Гайдара, работа *С.Н. Пяткина* (Арзамас) посвящена теме «Теория искусства» Е.А. Есенина в контексте русской литературной традиции», а *А.О. Шелемова* (Москва) демонстрирует арзамасский «след» в белорусской анонимной поэме «Тарас на Парнасе».

Ко всем панегирическим словам в отношении сборника хочется добавить, что эта книга – все-таки сборник, который трудно было бы читать от корки до корки, поскольку во многих статьях есть повторы: история создания общества «Арзамас», полемика карамзинистов и шишковистов, рассказы об известных ритуалах и очевидных литературных пристрастиях настоящих «арзамасцев». Однако эстетизация любого «ар-

замассского» нюанса, возведение его описания в ранг филологической проблемы – все это доведено до довольно высокого уровня. А потому если даже читать опубликованные статьи «по отдельности», то и в этом случае они будут интересны и полезны как ученым – «профильным специалистам», так и обычным – неленивым и любопытным – читателям.

В. В. Шадурский

Сведения об авторе: Шадурский Владимир Вячеславович, канд. филол. наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Новгородского государственного университета им. Ярослава Мудрого.
E-mail: shadvlad@mail.ru.

V КОНГРЕСС РОПРЯЛ

«ДИНАМИКА ЯЗЫКОВЫХ И КУЛЬТУРНЫХ ПРОЦЕССОВ В СОВРЕМЕННОЙ РОССИИ»

С 4 по 8 октября 2016 года в Казани при поддержке Правительства Республики Татарстан и фонда «Русский мир» проходил V Конгресс Российского общества преподавателей русского языка и литературы (РОПРЯЛ) «Динамика языковых и культурных процессов в современной России». В нем приняли участие около шестисот преподавателей и учителей русского языка из 58 городов России. На Конгрессе обсуждались актуальные аспекты исследования современного русского языка, в том числе новые подходы к его изучению и описанию, язык СМИ и Интернета, официально-деловой дискурс русского языка, русский язык в аспекте РКИ, языковая политика Российской Федерации, языковые и коммуникативные аспекты культуры речи; а также взаимодействие русского языка и языков народов России; русский язык в системе высшего, общего и дополнительного образования России; место русской литературы в современном мире и некоторые другие вопросы. Доклады конгресса опубликованы на сайте РОПРЯЛ. В данном информационно-аналитическом обзоре мы представляем пленарные доклады, ряд актуальных аспектов изучения современного русского языка и русской литературы. Подробнее в обзоре анализируется направление РКИ.

Пленарные доклады. Пленарное заседание открыл доклад президента РОПРЯЛ, акад. РАО *Л.А. Вербицкой* «Русский язык сегодня», в котором анализировалась современная роль русского языка в России и в мире. Л.А. Вербицкая подчеркнула, что «в живом языке народа отражается вся его жизнь, история его материальной и духовной культуры». Поэтому данные языковой картины мира важны для изучения национальной культуры. Соответственно и основной принцип обучения русскому языку в условиях поликультурной среды должен быть связан с постоянным обращением «к познанию двух культур в диалоге». Тогда русский язык «будет восприниматься не как вытесняющий родной язык студентов, а как обогащающий,

расширяющий сферы их профессиональной деятельности». Л.А. Вербицкая коснулась также болевых точек современного состояния культуры речи, таких, как «неправильное произношение, ударение, использование жаргона, иностранных заимствований и ненормативной лексики».

В коллективном докладе *Н.М. Кропачева, С.А. Белова и С.И. Богданова* (Санкт-Петербургский государственный университет) «Государственный язык Российской Федерации – современный русский литературный язык. Есть ли разница?» были сформулированы острые вопросы о соотношении названных понятий. Авторы считают, что необходимо внесение уточнений в Закон о государственном языке РФ в силу «недостаточной определенности понятия “современный русский литературный язык”, на которое ориентирует Закон». Так, для выполнения функции государственного языка не нужен пласт разговорной и оценочной лексики, но необходимы ресурсы «профессиональных «подъязыков», характерных для различных сфер знаний». По мнению авторов, употреблению понятия «русский литературный язык» «в качестве юридического термина препятствует и то обстоятельство, что оно до сих пор ассоциируется с понятием “язык художественной литературы” (в нашем случае – язык классической русской литературы)».

Доклад *М.М. Голубкова* (филологический факультет МГУ) был посвящен литературоведческой проблематике: теме «Аксиологические аспекты современной литературы: время как проблема». В центре внимания докладчика были произведения, которые, по его мнению, отражают наиболее значимые и знаковые тенденции современного литературного процесса в России, формируют проблематику литературы, ее основные «ценностные центры в идеологическом кругозоре» (М.М. Бахтин) современности: романы Ю. Полякова, А. Кима, А. Варламова, Р. Сенчина, Л. Улицкой, В. Сорокина, Е. Водолазкина. В докладе было показано, что в современной литературе звучит мысль об отсутствии времени как физической константы мира и как высшей онтологической подлинности. Все романы, проанализированные в докладе, являют собой своеобразную лабораторию по испытанию времени: время подвергается давлению и деформациям, констатируются его постоянные разрывы, драматические несоответствия между настоящим, прошлым и будущим. В современной русской литературе не нашлось ни одного произведения, в котором время мыслилось бы как естественная связь прошлого с будущим через настоящее, как «солидарность человеческих поколений» (А.Я. Гуревич), как нерушимая связь времен.

В докладе *Р.Р. Замалетдинова* (Казанский федеральный университет)

«Русский язык и литература в научно-образовательном пространстве Республики Татарстан» представлен подробный аналитический обзор научно-педагогической деятельности ученых-филологов Казанского университета, преподавания русского языка и литературы в системе общего среднего образования республики на современном этапе, а также государственной региональной политики в области разработки и реализации мер по укреплению статуса русского языка, сохранению, развитию и популяризации русской культуры. Констатируется, что в Республике Татарстан государственная политика двуязычия требует создания всех механизмов языкового баланса, реальных рычагов поддержки государственных языков и особого отношения к русскому языку как к важному фактору конкурентоспособности и гражданской мобильности россиянина. Деятельность в области русского языка и литературы – это не только развитие филологической науки и образования, это и весомый вклад в дело укрепления самосознания, единства и национальной гордости российского народа.

Проблемы преподавания русского языка как иностранного. Заседания секции «Русский язык как иностранный в России и за рубежом» показали, что после присоединения России к Болонской декларации (2003 г.) и принятия законов об образовании (2012 и 2013 гг.) происходит разработка актуальных проблем методики РКИ и отдельных частных вопросов преподавания РКИ, уточнение цели обучения языку и содержания ключевых для этой дисциплины терминов с позиции компетентностного подхода (*А.Н. Шукин*). В частности, было предложено выделять в составе коммуникативной компетенции только два компонента: языковую компетенцию, подразумевающую владение языковыми средствами общения, и предметно-тематическую компетенцию, понимаемую как знание предмета общения (*Л.В. Московкин, Е.Б. Рыкова*). Было подчеркнуто, что методика преподавания РКИ находится в стадии переходного периода к формированию новой русской образовательной среды, поскольку в настоящее время еще нет достаточного разнообразия средств обучения, в том числе и электронных ресурсов, которые могли бы учесть интересы и возможности всего контингента изучающих РКИ (*Е.Л. Корчагина*). *И.П. Лысакова* представила концепцию учебного пособия для вузов «Методика обучения русскому языку как иностранному», в котором содержатся такие новые разделы, как «Лингвокультурология», «Межкультурная коммуникация», «Стилистика» и др.

Выступающие касались вопросов изменения вектора методики РКИ в соответствии с новыми запросами общества, связанными с очевидным процессом демократизации нормы, превалировании коммуникативных норм над формальными, что вызывает необходимость обучать иностранных учащихся естественному общению на русском языке (*В.А. Степаненко*), переходу от этнометодического к национально ориентированному подходу (*А.Н. Ременцов, А.Л. Кузнецов, М.Н. Кожевникова*), эффективности подготовки по РКИ иностранных абитуриентов и студентов в вузах РФ в условиях функционирования современных ФГОС (*В.В. Родионов*). В докладах предлагались новые подходы и модели обучения РКИ, например интегрированная модель обучения РКИ на продвинутом этапе (*О.А. Ускова, М.Н. Макова*), обсуждалась роль в современной образовательной парадигме Центров международного образования как базы многопрофильной системы обучения РКИ на примере Пятигорского государственного лингвистического университета (*Н.А. Орлова*).

Следует выделить доклады, в которых говорилось о роли современного учебника по русскому языку для иностранцев в учебном процессе (*М.М. Нахабина*) и (*Л.Н. Саакян*), о визуальном ряде современного учебника РКИ (*А.В. Владимирова*), о путях решения практической направленности учебника РКИ (*Г.Г. Малышев*) и о возможностях учебника по РКИ в развитии эмоционального интеллекта учащихся (*Л. Шипелевич*), а также рассматривалось использование семантико-функционального синтаксиса в качестве основы пособия для иностранных учащихся медико-биологического профиля (*И.М. Сушкова, Е.Н. Фарха*). В докладах содержалось описание конкретных современных учебников и учебных пособий по РКИ: пособие по деловому языку «Десять уроков делового языка» (*Т.А. Данилевская*), современный учебник русского языка для китайцев (*Л.В. Миллер, Л.В. Политова*), модель «Практический курс русского языка» для китайских стажеров (II сертификационный уровень) (*М.Е. Трубочанинова, Е.В. Кожевникова*).

Участники конгресса не обошли своим вниманием профессионально ориентированное обучение иностранных студентов разных специальностей технических вузов (*И.И. Баранова*), студентов-автомехаников (*Г.М. Кулаева*), студентов разных архитектурных специальностей (*Г.А. Задонская*), будущих артистов балета (*Е.И. Добренко, К.В. Головина*), особенности курсового обучения в актуальной в настоящее время сфере туризма (*Р.Х. Анопочкина*). Три доклада было посвящено разным аспектам подготовки по русскому языку студентов медицинского вуза:

обучение в условиях разнородного и полиэтнического состава учебных групп (*М.М. Давлатов*), тезаурус химических терминов для иностранных студентов-медиков (*С.В. Гудилова*), формирование клинического мышления на занятиях по РКИ у будущих медиков (*Л.П. Прокофьева, А.Ю. Беляева*). Рассматривались общие вопросы о месте языка специальности в курсе РКИ (*Н.В. Любезнова, И.С. Выходцева*), функции и содержании учебной профессионально ориентированной экскурсии в РКИ (*Л.А. Ильина, Н.Г. Большакова*), методического потенциала учебного проектирования в контексте актуальных проблем преподавания языка специальности (*А.С. Хехтель*), а также вопросы обучения самостоятельной исследовательской деятельности на русском языке на материале работы со стажерами из Китая (*Е.Е. Орехова*). Особый интерес всегда вызывает обсуждение особенностей подготовки в курсе научного стиля иностранных абитуриентов технического профиля (*К.М. Чуваева*) и специфика формирования предметно-коммуникативной компетентности слушателей дополнительных общеобразовательных программ, обеспечивающих подготовку иностранных граждан и лиц без гражданства к освоению профессиональных образовательных программ по русскому языку (*И.П. Родионова*).

Значительное число докладов обращено к различным конкретным реализациям методических подходов к преподаванию РКИ. Это и рассмотрение использования принципа наглядности при обучении китайских студентов-филологов (*В.Д. Янченко*), и предложение алгоритмизации объяснений языкового материала на занятиях по РКИ, и представление лингводидактики интегративной модели обучения РКИ на примере российского вуза, а именно МЭСИ (*С.С. Хромов, Н.К. Никонова, В.Г. Апальков*), и анализ роли учебного видеофильма на уроках русского языка как иностранного (*Т.А. Наймушина*).

В настоящее время к актуальным вопросам методики преподавания РКИ относится сравнение методических систем, существующих в разных странах. В первую очередь это рассмотрение особенностей преподавания русского языка в условиях иной образовательной системы. Учитывая, что в современной российской методической школе доминирует принцип: «студент – субъект обучения», а в центре азиатской системы находится учебник, и студент выступает объектом обучения, было предложено решить это противопоставление, превратив урок по РКИ в увлекательный процесс познания иного мира при помощи языка как инструмента познания (*Л.Н. Норейко*).

Особое внимание было уделено разным аспектам развития диалогической речи, межкультурной коммуникации, игровому началу на занятиях по РКИ: русский речевой этикет в курсе РКИ (*Н.В. Габдреева*), дискуссия как аутентичная речевая ситуация (*К.А. Щукина, Н.В. Новак*), роль дискуссионного метода для развития креативной компетенции учащихся (*А.А. Аббасова, Т.М. Балыхина*), использование технологии сотрудничества на занятиях по РКИ (*Е.Н. Стрельчук*), подготовка иностранных военнослужащих к межкультурному взаимодействию (*О.Л. Кузнецова*), соотношение понятий «ситуация общения», «учебно-речевая ситуация» и «ролевая игра» в аспекте РКИ (*Н.Л. Федотова, Н.П. Беневоленская*), а также учебная ролевая игра как средство развития коммуникативной компетенции иностранных учащихся (*Е.Г. Доронина*) и литературная игра на занятиях по РКИ (*Т.С. Шахматова, Л.А. Москалева*).

Ряд докладов касался проблемы развития письменной речи иностранных учащихся. Выступающие обсуждали вопросы развития деловой письменной речи на занятиях по РКИ, принципов отбора лексического материала для диктантов по русскому языку как иностранному (*Д.А. Дмитриева*).

Как особая в современной методике выделяется проблема обучения русскому языку билингвов. В ряде докладов описывались подходы к организации обучения русскому языку билингвов в российских вузах (*Л.В. Ипполитова, О.Э. Чубарова*), предлагалось лингвистическое описание билингвальной модели обучения (*Н.Н. Rogozная, Д.Н. Заманстанчук*), давалось описание специальной программы обучения (английский / русский) для билингвов (*Е.М. Калло, М.А. Финашина*), рассматривалось сочетание родного, русского и иностранных языков в образовательном пространстве ребенка-билингва в России (*Е.А. Хамраева*), а также проблемы современной системы билингвального образования, основанной на принципах мультикультурализма в связи с вопросом о сохранении русской идентичности учащихся в полиэтнической среде обучения за рубежом (*Т.В. Васильева, О.А. Ускова*).

Значительный интерес ученых-методистов вызвали вопросы о роли русской языковой среды в обучении РКИ. Так, были названы основные атрибуты языковой среды, которые могут использоваться в учебном процессе, а также методические приемы управления языковой средой (*И.А. Орехова*), рассматривались причины речеповеденческой асимметрии в коммуникации инофонов в русской социокультурной среде, возникающие как из-за использования ими своего социокультурного опы-

та, так и из-за его блокирования для инофонов (*Н.В. Николаева*), была подчеркнута роль аутентичной языковой среды для развития речи у иностранных учащихся (*И.И. Яценко*).

Одно из заседаний было посвящено использованию современных инновационных технологий в преподавании РКИ. Рассматривались вопросы о месте дистанционного обучения РКИ в образовательном процессе в целом (*Н.Д. Афанасьева, С.С. Захарченко, И.Б. Могилева*) и при обучении речевой деятельности в сфере туристического бизнеса в частности (*М.Ю. Антропова*). Предлагались решения по архитектуре электронного учебника РКИ (*Ю.М. Зубарева, Л.А. Константинова*), давалось описание электронного учебника «Ruso comunicativo» как обучающего ресурса нового поколения (*В.В. Вязовская, М.Г. Злобина, Г.В. Черкасов*), раскрывались особенности использования инновационных образовательных методов и технологий в практике преподавания РКИ (*Л.В. Ухова*), лингводидактические аспекты учебного онлайн-курса «Речевая коммуникация» (*И.А. Гулова*), специфика проектирования в цифровых учебных средах при обучении РКИ (*М.Ю. Лебедева*). Выступающие рассматривали особенности организации учебного процесса в массовых открытых онлайн-курсах (*Э.Г. Азимов*), в том числе при обучении речевому общению на русском языке как иностранному (интонация и смысл высказывания) (*В.Н. Климова, Н.Б. Битехтина*), специфику компьютерной презентации лингвострановедческого характера (*В.А. Фалина*), своеобразие структуры и содержания статьи в мультимедийном лингвострановедческом словаре «Россия» на примере топонима (*А.А. Залетаева*), а также интерактивные методы при обучении говорению иностранных учащихся (*И.Р. Галиulina*). Внимание исследователей привлекли следующие частные вопросы методики преподавания русского языка с применением электронных средств коммуникации: использование облачных технологий в разработке адаптивных компьютеризированных тестов (*А.А. Варламов, Д.Э. Закирьянов*), разработка очно-дистанционного курса, посвященного употреблению глаголов движения в русском языке на базе LMS MOODLE (*Е.А. Подшивалова*), описание портала «Образование на русском» (*М.И. Яскевич*), анализ шаблонов заданий в дистанционном курсе РКИ (*А.В. Романтовский*) методический аспект применения визуальных средств в системе формирования культурологической компетенции (*Н.В. Мощинская*), применение интерактивных средств обучения при формировании лингвокультурологической и коммуникативной компетенций студентов-иностранцев (*Е.Ю. Гусева*). В отдельном

докладе содержалось описание ресурсного обеспечения интернет-портала «Образование на русском» и учебного комплекса «Уроки русского» с точки зрения сопряжения современных лингвистических исследований и инновационных образовательных тенденций (*Н.А. Боженкова, Р.К. Боженкова*).

На отдельном заседании прошло обсуждение проблем современного тестирования по русскому языку как иностранному, развития системы ТРКИ, качества лингводидактической литературы по РКИ, которое было продолжено в рамках специального Круглого стола. С программным докладом по актуальным проблемам совершенствования и развития Российской государственной системы тестирования по русскому языку как иностранному выступила Л.П. Клобукова. В докладе была прослежена история становления Российской государственной системы тестирования по русскому языку как иностранному (ТРКИ); рассматривались вопросы совершенствования важнейших нормативно-методических документов, лежащих в настоящее время в основе: Стандартов (Требований), Программ, Лексических минимумов, Типовых тестов; ставилась задача разработки новых ее компонентов: Лингводидактическое описание уровня.

На том же заседании были освещены и такие вопросы, как лингводидактическое описание Элементарного уровня общего владения русским языком как иностранным (*А.С. Иванова, Н.И. Соболева, Л.П. Клобукова, М.М. Нахабина*), лексическая компетенция как объект контроля (*Н.П. Андриюшина*), новые программы обучения и материалов для тестирования по РКИ (*О.И. Глазунова*), подготовка иностранных учащихся по аудированию к ТРКИ-2 (*Е.А. Никитина*), а также сертификационное тестирование по русскому языку детей-билингвов в целях оптимизации образовательного процесса (*О.Н. Каленкова, Т.Э. Корепанова*). Кроме того, особый интерес вызвал сравнительный анализ систем тестирования по РКИ в России и Китае (*Л.В. Ракина, О.Г. Розова*), а также проблемы комплексного экзамена для трудящихся мигрантов в Республике Башкортостан (*Н.Ш. Галлямова*).

Значительное число докладов было посвящено новому в описании русского как иностранного (*И.П. Лысакова*). Выступавшими была раскрыта специфика практически ориентированной семантико-функциональной грамматики (*В.Ю. Конров*), функционально-коммуникативной грамматики (*А.В. Величко*), а также функционального словообразования (*Л.С. Крючкова*) в аспекте РКИ, поставлен вопрос о частеречном статусе

слов в курсе практического русского языка (О.Я. Шарафутдинова) и описано содержание спецкурса «Практическая грамматика русского языка для иностранцев» (С.А. Хавронина). Ряд докладов объединен интересом к изучению текста в аспекте РКИ. Было предложено положить в основу лингводидактического описания русского языка как иностранного грамматику жанра (Т.И. Попова), подчеркнута роль текста как основы развития толерантности в речевом общении (Т.В. Шустикова, В.А. Кулакова, С.В. Смирнова), а также рассмотрена роль публицистического (Л.А. Нестерская) и художественного (М.М. Одесская) текста в преподавании РКИ.

Объектом особого внимания в разных аспектах стали русские фразеологизмы и русское слово как носители культурного пласта семантики. Фразеологизмы рассматривались в сопоставительном плане в условиях межкультурной коммуникации (Т.Н. Матвеева), как собственно языковой и культурно-исторический феномен (К.П. Смолина), как материал модуля по языку специальности в аспекте РКИ (А.А. Позднякова, Т.П. Чепкова). Описывались особенности использования пословиц и поговорок в плане диалога культур на занятиях по РКИ (Т.А. Налимова), раскрывались возможности двуязычного фразеологического словаря-практикума как средства формирования лингвокультурной компетенции инофонов (Т.Г. Никитина, Е.И. Роголёва, М. Руис-Соррилья Крусате), подчеркивалась необходимость учета лакунарности прецедентных картин мира при обучении русскому языку китайских студентов (В.М. Васильева). Один из редких докладов по русской звучащей речи был посвящен интонационным фразеологизмам в аспекте РКИ (М.В. Архипецкая). О необходимости использования некоторых аспектов теории языковой концептуализации мира при обучении языку как неродному на примере анализа содержания концепта элита и методических приемах описания концептов в аспекте РКИ шла речь в выступлении Л.И. Ручиной. Базовые концепты русского языка (судьба, счастье, совесть), отражающие специфику бытия и глубину памяти русского народа и поэтому представляющие значительную трудность для иностранных учащихся при изучении РКИ, были рассмотрены в докладе Т.Е. Владимировой.

Вопросам межкультурного сотрудничества в плане культурно-страноведческой работы с иностранными учащимися был посвящен рассказ о реализации проекта «Литературно-музыкальный фестиваль “Это строки о России...”», а также сообщение об отборе региональных фоновых знаний о Петербурге на этапе предвузовской подготовки (Т.Н. Доминова).

Таким образом, важнейшими вопросами, которые обсуждали на заседаниях направления «Русский язык как иностранный в России и за рубежом», стали: новое в методике преподавания русского языка как иностранного, развитие русской образовательной среды и ее сопоставление с иной образовательной средой, особенности обучения видам речевой деятельности сегодня, современное лицо учебника по РКИ, проблемы профессионально ориентированного обучения иностранных студентов. В центре внимания специалистов в области преподавания русского языка как иностранного оказались проблемы использования современных информационно-коммуникативных технологий (ИКТ) в преподавании РКИ, развитие и совершенствование системы тестирования иностранных граждан по русскому языку, а также обучение русскому языку билингвов. Многие из лингвометодических вопросов, обсуждавшихся на заседаниях направления «Русский язык как иностранный в России и за рубежом», рассматривались сквозь призму проблематики межкультурной коммуникации и лингвокультурыологии.

«Русский язык: актуальные аспекты исследования». Широкая тема данного направления объединила ученых, изучающих динамические процессы в современном русском языке в разных сферах его функционирования и с точки зрения разных лингвистических теорий (в этом разделе обзора мы рассмотрим лишь небольшую часть данной тематики). *Л.А. Вербицкая* в своем заключительном докладе на завершающем Конгресс пленарном заседании особо выделила лексикографическое описание современного русского языка, отметив новые подходы к лексикографии, в частности «включения в принципы построения словарей аксиологического компонента, наряду с семантическим и стилистическим». По ее мнению, «современные словари призваны не фиксировать и регистрировать новые слова, а концептуализировать и интерпретировать окружающую нас действительность, что согласуется с ведущей антропоцентрической парадигмой современного языкознания». В этом направлении работает Уральская семантическая и лексикографическая школа, возглавляемая проф. Л. Г. Бабенко. В докладах ее представителей были рассмотрены результаты исследования идеографических классов слов. Идеографический подход в концептуализации отдельных участков лексической системы реализован в докладе *Т.М. Ворониной*, исследующей концепт «согласие». В докладе *А.М. Плотниковой* были охарактеризованы прилагательные, называющие признаки, связываемые с опреде-

ленными историческими периодами. Основное внимание было уделено атрибутивной сочетаемости слов *век*, *столетие*, попавшей во внимание в связи с разработкой толкового словаря русских прилагательных. Слово *век*, в отличие от синонимичного *столетия*, склонно к формированию оценочных (*век скоростей*, *век открытий*) и социально-исторических значений (*каменный век*, *бронзовый век*, *железный век*). В обобщающем обзоре *А.И. Ольховской* (Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина) были проанализированы активные процессы в отечественной лексикографии.

Много докладов, в частности исследователей из Нижегородского университета, было посвящено лингвистическому анализу медийных текстов. В докладе *Л.В. Рацибурской* «Социально-политическая составляющая современного медийного словотворчества» показано, что новообразования в современных медийных текстах активно откликаются на актуальные события в России и мире, являясь ярким средством их социально-политической оценки. В докладе *Н.А. Бакич* на материале медийных текстов была рассмотрена специфика новообразований нестандартной словообразовательной структуры, созданных с системными отклонениями от словообразовательного типа.

Данная тема активно изучается в Кемеровском университете. *Л.Г. Ким* («Моделирование образа политического лидера по данным лингвистического эксперимента») представила методику исследования образа политического лидера в зеркале языкового сознания рядового гражданина (т.е. в русле обыденной лингвополитологии). В докладе *О.Н. Кондратьевой* «Механистическая метафора как средство репрезентации бюрократии в российских СМИ» посредством анализа метафоры «бюрократия – это механизм» был реконструирован формируемый российскими СМИ образ отечественной бюрократии, определена его лингвокультурная и историческая специфика, отраженная в прессе начала XXI в. *С.В. Мохирева* («Интерпретация реального события в медиатексте: диктумно-модусный аспект») рассмотрела вариативный образ реального события как совокупность смысловых версий и интерпретационно-когнитивных моделей. *Е.В. Кишина* представила концепцию «словаря обыденных толкований политических терминов». Новые аспекты данной темы были сформулированы в докладах исследователей из Санкт-Петербурга. *А.С. Шатилов* и *М.О. Шатилова* проанализировали особенности порядка слов в заголовках и информационных сообщениях (на примере новостных сайтов) электронных СМИ. В докладе *М.В. Гавриловой* был рассмотрен вопрос о

дискурсивном конструировании национальной идентичности в русском политическом дискурсе.

Большой интерес вызвал доклад *Н.Д. Голева* «Язык закона и лингвистическая экспертиза законопроекта в свете правовой коммуникации», в котором были представлены результаты исследований Кемеровской лингвистической школы в области обыденного восприятия юридических текстов. Правовая коммуникация, по мнению докладчика, представляет собой диалог народа и власти, где народ – не пассивный участник диалога, а его исходный и конечный субъект. Чтобы законопослушный гражданин мог быть именно таковым, текст закона должен быть ему понятен.

В ряде докладов были представлены новые подходы к изучению грамматики и словообразования русского языка. *Е.В. Петрухина* проанализировала грамматико-словообразовательные комплексы русского глагола, связанные с категорией вида и залога (и возвратной деривацией). Комплексы базируются на морфемах, способных выполнять как словообразовательную, так и грамматическую функцию, а также на семантических доминантах, объединяющих грамматические и словообразовательные значения. Глагольная тема звучала в целом ряде докладов. *Н.Б. Лебедева* предложила способ описания лексико-грамматической глагольной семантики через понятие полиситуативности. В докладе было показано, что такие глагольные категории, как предельность, перфектность, результативность, вид (совершенный), по объему передаваемой информации являются полиситуативными. Называя одну ситуацию, они указывают на другие ситуации, связанные с ней хронологическими, смежными, детерминационными (причинно-следственными) логическими отношениями. *Т.И. Галеев* рассмотрел когнитивную модель «избыточной» глагольной парадигмы, на основе данных корпуса Google Books описав эволюционную динамику конкурирующих форм глаголов, характеризующихся вариативностью *-а-/-я- // -ыва-/-ива-* (например, *изготавливать – изготавливать*). *Л.В. Красильникова* проанализировала глагольные префиксальные неологизмы в интернет-сленге, образованные от глаголов с заимствованными основами (*банить, виртуализироваться, гуглить, дислайкать / дизлайкать, сламить, френдить* и др.). У некоторых приставок при соединении с данными глаголами были отмечены специфические значения: например, приставка *за-* в сочетании с семантикой глагола *лайкать* выражает значение «однократно совершить действие».

Во многих докладах был реализован когнитивный подход к изучению русского языка. *Н.Н. Болдырев* в аспекте концептуального взаимодейст-

вия рассмотрел проблемы культуры речи. *А.Л. Шарандин* показал необходимость последовательного анализа интерпретационной семантики при изучении морфологических и словообразовательных категорий имен существительных. *Л.А. Араева* проанализировала значимость пропозициональных структур для описания языковой картины мира. *С.В. Вяткина* на материале анализа синтаксических особенностей рассказа *А. Аркатовой* рассмотрела вопрос отражения в современном художественном тексте клипового сознания как когнитивной парадигмы нашего времени. Названные и многие другие доклады, которые, к сожалению, мы не можем все назвать, вызвали оживленную дискуссию на заседаниях секций, посвященных актуальным аспектам исследования русского языка.

Литературоведческая секция на Конгрессе работала в режиме пяти заседаний. Одно из них проходило в гимназии № 7 Ново-Савинского района Казани и было посвящено проблемам преподавания литературы в школе. Другие проходили на основной площадке Конгресса. В центре внимания участников была классическая литература: *Ш.Г. Умеров* сделал доклад на тему «От произведения к авантексту: Фамусов и Максим Петрович в комедии А.С. Грибоедова “Горе от ума”», *Е.В. Балдина* поставила вопрос о поэтике произведений Гоголя на уроках РКИ, *Ю.А. Рубичева* говорила о роли и структуре невербального диалога в романе Л.Н. Толстого «Анна Каренина». *М.М. Лоевская* размышляла о специфике восприятия драматургии А.П. Чехова современниками. Участники секции уделили внимание и литературе XX столетия: *А.Г. Лилеева* поделилась опытом прочтения стихов из романа Бориса Пастернака «Доктор Живаго» («Август»), а *В.А. Кузьменкова* говорила о роли базовых концептов и типологических моделей русского языка в романе *М.А. Булгакова* «Мастер и Маргарита». *Л.Н. Некрасова* обратилась к творческой эволюции А. Платонова – от романа «Чевенгур» к повести «Счастливая Москва».

В заседаниях литературоведческих секций обнаруживались и неожиданные подходы к литературному материалу. Таков, например, был доклад *Е.Г. Трубецковой* «Роль диалога в модели отношений “врач – пациент” в современной литературе и медицине: от патернализма к коллегиальности» или же *А.Е. Горковенко* «Русский текст Ф.М. Достоевского и В.В. Набокова в зеркале концепции социокультурной динамики Питирима Сорокина».

Доклады, прозвучавшие на заседаниях секции, обнаруживали подходы, характерные для современного литературоведения. Таков был

доклад *В.И. Шульженко* и *М.Ю. Сумской* «Современная литературоведческая русистика: евразийские корреляции «кавказского текста» или доклад *А.И. Смирновой* «Интертекстуальность в современной прозе как художественная реализация культурно-интеграционных процессов». В целом заседание литературоведческой секции обнаружили наиболее актуальные проблемы современного литературоведения и разнообразие методологических подходов, имеющихся в его арсенале.

Важным событием Конгресса стала работа круглых столов, посвященных проблемам современной русской литературы. Модераторами круглого стола «Российские писатели в осмыслении жизни современной России» выступили *М.М. Голубков* и *А.А. Аствацатуров* – к. ф. н., литературовед и писатель. В ходе работы круглого стола выступили *М.М. Голубков*, *А.А. Аствацатуров*, *В.И. Шульженко* и другие участники Конгресса. Среди вопросов, которые обсуждались на круглом столе, было состояние современного литературного процесса, проблема писательских репутаций, вопрос об отношении литературы и власти. Участники круглого стола размышляли о том, должна ли власть следить за литературой, вести диалог с писателями, награждать и взыскивать, как это было в прошлом. Это очень трудный вопрос. Отсутствие цензуры – очевидное благо. В самом деле, художник сейчас свободен совершенно. Отсутствие поддержки – тоже хорошо, ведь поддержку-то в советское время получали далеко не все. Плохо другое: нынешнее общество не осознает значимости литературы как сферы формирования важнейших категорий национального сознания и их сохранения и трансляции из поколения в поколение. Сколько журналов утрачено за последнее время – и не из-за цензурных ограничений, которых нет, но из-за диктатуры рынка! А литература – не товар, и без поддержки, общественной и государственной, не проживет. Участники круглого стола подчеркивали в своих выступлениях, что русская культура на протяжении трех последних столетий была литературоцентрична. Таковой она остается и сегодня.

Кроме того, на Конгрессе работали направления «Русский язык и языки народов России: взаимосвязь и взаимовлияние», «Русский язык в системе общего и дополнительного образования России» и «Русский язык в системе высшего образования и курсового обучения». В полном объеме все материалы Конгресса размещены на сайте РОПРЯЛ.

Л.В. Красильникова, Е.В. Петрухина, М.М. Голубков

Сведения об авторах:

Красильникова Лидия Васильевна, докт. пед. наук, профессор, зав. кафедрой русского языка для иностранных учащихся филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: likras@mail.ru;

Петрухина Елена Васильевна, докт. филол. наук, профессор кафедры русского языка филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: elena.petrukchina@gmail.com;

Голубков Михаил Михайлович, докт. филол. наук, профессор, зав. кафедрой истории новейшей русской литературы и современного литературного процесса филологического факультета МГУ имени М.В.Ломоносова. E-mail: ruslitxx@philol.msu.ru.

ДЕСЯТАЯ МЕЖДУНАРОДНАЯ НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ «XVIII ВЕК КАК ЗЕРКАЛО ДРУГИХ ЭПОХ. XVIII ВЕК В ЗЕРКАЛЕ ДРУГИХ ЭПОХ»

24–26 марта 2016 г. на филологическом факультете МГУ имени М.В. Ломоносова состоялась Десятая Международная научная конференция «XVIII век как зеркало других эпох. XVIII век в зеркале других эпох», организованная профессором кафедры истории зарубежной литературы *Н.Т. Пахсарьян*, которая в настоящее время является также президентом Российского общества по изучению XVIII в. В конференции приняли участие около ста специалистов – филологов (русистов и зарубежных), историков, философов, искусствоведов – как из российских (из Москвы, Санкт-Петербурга, Казани, Кирова, Самары, Ростова-на-Дону, Новосибирска, Екатеринбурга, Петропавловска-Камчатского, Владивостока, Сочи, Уфы, Рязани, Смоленска, Нижнего Новгорода, Саратова, Перми, Саранска, Благовещенска, Ясной Поляны и Махачкалы), так и из зарубежных вузов (из Армении, Беларуси, Грузии, Украины, Германии, Франции и США). На конференции работали девять секций, было проведено три пленарных заседания. Предметом научных сообщений и дискуссий стало отражение и особенности рецепции мотивов, образов, сюжетов Античности, Средневековья и начала Нового времени в литературных, живописных, музыкальных произведениях Просвещения, а также преломление и интерпретация культурных феноменов XVIII в. в литературе и искусстве последующих эпох.

Конференция открылась пленарным заседанием, на котором со вступительным словом выступил зав. кафедрой истории зарубежной литературы профессор *В.М. Толмачев*, а затем были представлены доклады, посвященные проблемам культуры памяти в России XVIII в., а именно формам и способам осмысления прошлого в рамках различных дискурсов (*И.П. Кулакова*, Москва); проблемам русского предклассицизма и предромантизма как двух моделей срединной культуры (*А.Н. Пащуков*, Казань); рецепции мифа и рецепции мотива «Ифигении в Тавриде» в

творчестве Еврипида и Гёте (*Т.Ф. Теперик*, Москва); библейских аллюзий в поэзии Ф. Гельдерлина (*Г.В. Синило*, Минск, Белоруссия); жанра «галантного диалога» в мемуарах кардинала де Реца и Екатерины Второй (*Т.И. Акимова*, Саранск); а также специфики восприятия эпохи Просвещения в литературе русского постмодернизма (*Г.В. Якушева*, Москва). На пленарных заседаниях 25 и 26 марта были представлены не менее интересные доклады, отразившие тесное взаимодействие XVIII столетия с предшествующими и последующими эпохами: были рассмотрены образ античного философа в русском искусстве XVIII в. (*Д.Ю. Дорофеев*, Санкт-Петербург), трансформация фабулы о разлученных влюбленных на примере Дафниса и Хлои в повестях Н.М. Карамзина (*С.А. Салова*, Уфа), XVIII в. в экфрасисах русских поэтов (*Т.Е. Автухович*, Гродно, Беларусь), понятие «жизнь званская» в качестве культурного мифа в поэзии русского зарубежья (*Н.О. Осипова*, Киров), французские восточные сказки от А. Галлана до Ж. Казота (*Н.Т. Пахсарьян*, Москва), нарративные практики романа XVIII в. в фильмах Д. Джармуша и К. Тарантино (*А.Л. Гринштейн*, Самара). Были также проанализированы повествовательные стратегии живописи Уильяма Хогарта (*А.А. Степанова*, Днепрпетровск, Украина), романтические метаморфозы XVIII в. в дилогии Жорж Санд «Консуэло» и «Графиня Рудольштадт» (*Н.А. Литвиненко*, Москва), концепция «робинзонады» в романах М. Турнье и Ж.М.Г. Леклезю (*Г.Н. Ермоленко*, Смоленск), письмо и двойничество в поэтике Жан Поля и Томаса Бернхарда (*В.В. Котелевская*, Ростов-на-Дону) и жанр сентиментально-юмористического романа как предвестника популярного романа Англии XIX века (*А.А. Шейко*, Москва).

Секционные доклады были посвящены анализу образов, сюжетов и мотивов предшествующих эпох в литературе XVIII в., а также судьбе философской, исторической, художественной традиций Просвещения в культуре XIX–XXI вв. на примере конкретных произведений. Ведущими секций были члены кафедр зарубежной и русской литератур, которые сами выступали с докладами (*А.В. Архангельская*, *Е.В. Фейгина*, *Е.В. Огнева*, *Н.А. Мороз*).

В секции «Античные сюжеты и образы в литературе и искусстве XVIII века» *Е.К. Петривняя* (Москва) представила изучение античных традиций в басенном творчестве *М.Н. Муравьева*, что позволило выявить историческую преемственность и определить инвариантные общезначимые черты «вечных» образов античной литературы; *В.А. Поздеев* (Киров) рассмотрел рукописи «пиитик» и «риторик», хранящихся в отделе

редких книг Кировской государственной научной областной библиотеки имени А.И. Герцена. В докладе *А.Г. Масловой* (Киров) было показано, как в поэзии Е.И. Кострова, поэта последней трети XVIII в., отражаются общие закономерности движения литературы: от традиционализма к эпохе индивидуального художественного мироосмысления, при этом акцентировалось внимание на особенностях использования поэтом традиционных для классицизма античных образов. В докладе Т.А. Алпатовой (Москва) на примере творчества В.К. Тредиаковского и М.В. Ломоносова было рассмотрено, как имена великих поэтов древности входили в образную структуру русской торжественной оды, становясь «знаками» присутствия классической традиции в тексте. В исследовании *Ю.В. Сложеникиной* и *А.В. Растягаева* (Самара) была проанализирована статья Сумарокова «О коренных словах русского языка», опубликованная в февральском номере журнала «Трудолюбивая Пчела» (1759); задачей статьи было обосновать претензии русской нации и русского языка на древность, величие и равноправие с древними и современными языками. В докладе *И.А. Черненко* (Ростов-на-Дону) на примере стихотворения «Аминт», варьирующего мотивы XI идиллии Феокрита «Киклоп», выявляются особенности трансформации жанра эллинистической идиллии в творчестве Гёте 1790-х гг. Доклад *Т.Н. Жужгиной-Аллахвердян* (Днепропетровск, Украина) был посвящен античным стихотворениям французского поэта Андре Шенье, отличительными чертами которых можно считать особое воодушевление, пылкое воображение, ощущение родства с поэтикой «страны аркадских пастухов» и взволнованный взгляд в современность, смешение гомеровской архаики с эллинистической традицией, греческого мифа – с римскими мотивами и образами, светлой любви к прекрасной Элладе – с личными переживаниями.

В секциях, посвященных рассмотрению проблем русского Просвещения, были представлены доклады *А.В. Архангельской* (Москва), которая рассмотрела мотивы, побуждавшие ученых и писателей от В.Н. Татищева до Н.М. Карамзина обращаться к древнерусской истории, а также цели и задачи исторических сочинений того времени и вытекающие из них специфические интерпретации фактов далекого прошлого; *Е.В. Бородиной* (Екатеринбург), изучившей структуру и источники сборника «Театр судоправления...» дворянина Калужской губернии В.В. Новикова, среди которых – переводы реальных судебных случаев, опубликованных во Франции в первой половине XVIII в. В докладе *О.Л. Довгий* (Москва) «Но Пушкину досталась лира от Антиоха Кантемира», заглавием кото-

рого послужила строчка из стихотворения Е. Евтушенко, был предложен новый подход к теме «Пушкин и Кантемир» – через сравнение двух этапов развития «фона готового слова» русской поэзии в творчестве «защитителя» и «завершителя» формирования этой общей кладовой топики и приемов. Доклад *А.Н. Полосиной* (Ясная Поляна) был посвящен сюжету об ангеле, принявшем образ отшельника: впервые он появляется в фавбрио XII в., его иллюстрацией является легенда об ангеле, убивающем ребенка, в «Римских деяниях» (*Gesta Romanorum*); в XVII в. на Руси несколько повестей из «Римских деяний» отразились в народных сказках и вошли в древнерусский житийный сборник «Пролог»; а тема ангела, послушавшегося Бога, затронута в рассказах Толстого «Чем люди живы» и «Молитва». В докладе *А.Д. Ивинского* (Москва) были выявлены литературно-журнальные контексты комедии Д.И. Фонвизина «Недоросль» и обоснована ее тесная связь на идеологическом (проблема воспитания просвещенного дворянина в рамках имперского проекта Екатерины II) и формальном (форма непринужденной беседы «равных» собеседников) уровнях с журналом «Всякая всячина». Сопоставительный анализ живописных источников позволил *Т.В. Левченко* (Москва) выявить в первой главе «Евгения Онегина» и в «Домике в Коломне» А.С. Пушкина пласт «ускользающих образов», связанных с венецианским карнавалом, маской мореттой (мутой), персонажами комедии дель арте; с опорой на «Очерки Италии» П. Муратова продемонстрировано исчезновение в XX веке продуцируемых этой маской понятий и смыслов. Доклад *М.И. Стихиной* (Екатеринбург) был посвящен своеобразию оригинальных авторских актуализаций в творчестве Константина Сомова и Сергея Судейкина трех традиционных для европейского искусства рококо мотивов «галантного жанра» (письма, поцелуя и прогулки), представленных на живописных полотнах Ватто и Фрагонара. *Е.М. Дзюба* (Нижний Новгород) сосредоточила внимание на актуальных для русской литературы XVIII в. архетипических структурах (образ райского сада, мифологема возвращения, мотив красоты и духовного прозрения), позволивших А.Н. Толстому в рассказе «Наваждение» (1918) и М.А. Осоргину в рассказе «Тайна служки» (1934) обозначить существенно важный для начала XX века ценностный вектор русской истории. В докладе *В.В. Биткиновой* (Саратов) была проанализирована рецепция XVIII в. в романах Б.Ш. Окуджавы «Бедный Авросимов» и «Свидание с Бонапартом».

В секциях, посвященных вопросам наследия Средних веков, Ренессанса и XVII столетия в эпоху Просвещения, основными темами дис-

куссии стали философская мысль прошлого в интерпретации философов XVIII в. (доклады *И.А. Батраковой*, Санкт-Петербург; *К.Ю. Кашилявик*, Нижний Новгород), поэтическое наследие трубадуров в зеркале XVIII в. (*В.С. Трофимова*, Санкт-Петербург), а также женщина в культуре XVIII в. (*Д.Л. Чавчанидзе*, Москва). Основная часть докладов была связана с анализом восприятия эпохой Просвещения литературной традиции XVII столетия – сказочной (*С.И. Панюта*, Москва), мемуарной (*Т.О. Кожанова*, Кеннесо, США), романической (*Е.П. Зыкова*, Москва), драматической (*Е.В. Фейгина*, Москва; *О.Ю. Поляков*, Киров). Особый интерес вызвал скайповый доклад преподавателя университета Кеннесо (штат Джорджия, США) *Т.О. Кожановой* «Метафора войны в “Опасных связях” Шодерло де Лакло и “Любовной истории галлов” Бюсси-Рабютена». Были также рассмотрены проблемы поэзии Треченто в оценках итальянских просветителей (*Е.В. Лозинская*, Москва) и траектория сюжетов Шекспира от первоисточника к Петербургу XVIII в. (*М.В. Титова*, Санкт-Петербург). Несколько докладов было посвящено рецепции и переосмыслению литературной традиции Средних веков: *О.А. Кулагина* (Москва) проследила трансформацию средневекового видения «чужого» во французской литературе XVIII века, а *Д.Г. Алилова* (Санкт-Петербург) рассмотрела средневековую поэзию в литературной критике Т. Грея.

В секции, посвященной тому, как в зеркале современной литературы отражается XVIII столетие, его история и культура, *А.В. Маглий* (Москва) рассказала о том, как образ XVIII в. преломляется в романах и биографиях современного английского писателя Питера Акройда; *Е.В. Гнездилова* (Москва) предложила свою интерпретацию романа Дж. Фаулза «Червь», рассмотрев философско-этические проблемы XVIII в., затронутые английским писателем, а *Н.А. Мороз* (Москва) проследила трансформацию образа Бенджамина Франклина в американском сознании XX века. Доклад *О.А. Джумайло* (Ростов-на-Дону) «“Жизнь и мнения Тристрама Шенди” Стерна в современных исследованиях художественного субъекта» вызвал большой интерес аудитории и спровоцировал множество вопросов об особенностях литературного жизнестроительства, избранного Стерном, оказавшимся, возможно, одним из основателей традиции, впоследствии столь востребованной культурой романтизма. *А.В. Гладоцук* (Москва) посвятила свой доклад особенностям рецепции культуры XVIII столетия мыслью столетия XX. Она рассказала о парадоксальной, но чрезвычайно интересной попытке сблизить идеи Жана-Жака Руссо и Андре Бретона, предпринятой мексиканским философом, поэтом и

эссеистом Октавио Пасом. Подробнее о причудливой судьбе идей века Просвещения на «дикий» почве колониальной Латинской Америки рассказала в своем докладе *Е.В. Огнева* (Москва). Европейская литература XVIII в. «спровоцировала» на «переписывание» и переосмысление своих сюжетов таких мастеров нового латиноамериканского романа, как М. Варгас Льюса, Р. Аренас, Г. Гарсиа Маркес. Это литературное явление стало предметом пристального рассмотрения в докладе *С.А. Бакаевой* (Москва) «Вечное возвращение: о переписывании классического литературного произведения». Воспроизведение классического сюжета современным автором, который его видоизменяет, рассматривалось в самом широком аспекте на примере романа К. Барош «Зима красоты», ставшего своеобразным продолжением «Опасных связей» Шодерло де Лакло.

По итогам конференции вышел сборник статей ее участников под ред. Н.Т. Пахсарьян (СПб.: Алетейя, 2016).

С. И. Панюта

Сведения об авторе: Панюта Светлана Игоревна, канд. филол. наук, сотрудник филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: lanaflower@gmail.com.

ДЕРЖАВИН В ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ НА ФИЛОЛОГИЧЕСКОМ ФАКУЛЬТЕТЕ МГУ ИМЕНИ М.В.ЛОМОНОСОВА)

18 октября 2016 г. на филологическом факультете МГУ состоялась всероссийская научная конференция с международным участием «Державин в истории русской литературы», приуроченная к 200-летию кончины поэта (1816–2016). Конференция проводилась кафедрой истории русской литературы при поддержке декана филологического факультета М.Л. Ремневой и собрала более 20 участников из различных вузов России и некоторых зарубежных стран (США, Япония, Казахстан).

Судьба наследия Державина в русской культуре отчасти парадоксальна. С одной стороны, он всегда был и остается одним из самых знаменитых русских поэтов (кто ж не помнит «старика Державина?»); девятитомное собрание его сочинений с объяснительными примечаниями Я.К. Грота (1864–1883) стало образцом для последующих академических изданий русских классиков и незаменимым пособием для исследователей русской литературы XVIII – начала XIX вв.; с издания стихотворений Державина в 1933 г. началась важнейшая книжная серия советского времени «Библиотека поэта»; филологи, историки, писатели и поэты, интересовавшиеся его эпохой, постоянно обращались к творчеству Державина и нередко целенаправленно его популяризировали. С другой стороны, это, в сущности, недооцененный и мало читаемый автор, который в сознании большинства любителей русской словесности, как правило, представлен несколькими хрестоматийными текстами и биографическими анекдотами. Это отразилось и в литературно-критической традиции, и в практике вузовского преподавания (не говоря о школьном), и отчасти в научной литературе, где, например, до недавнего времени господствовало пренебрежительное отношение к драматургии и большинству поздних стихотворений Державина (восходящее к

его младшим современникам и продиктованное логикой определенной литературной борьбы). За последние полвека ситуация несколько изменилась: Державин как прозаик, как государственный деятель и мыслитель, как теоретик литературы и один из основателей «Беседы любителей русского слова» (1811–1816), как религиозный и «метафизический» поэт, как переводчик и драматург стал предметом специальных исследований; напечатан целый ряд не публиковавшихся прежде сочинений, в том числе очень крупных (так, В.А. Западов в 1980-е гг. опубликовал неизданные части «Рассуждения о лирической поэзии, или Об оде», в настоящее время А.О. Дёмин занимается систематическим изучением и публикацией драматических произведений Державина); исследуются вопросы о его литературных отношениях, о многовекторном влиянии на русскую литературу XIX–XX вв., о международной рецепции его творчества и многие другие.

Качественно новая ситуация с изучением наследия Державина, сложившаяся к 200-летию его кончины, требует его переосмысления и вынуждает к отказу от некоторых стереотипов, в частности к пересмотру курсов истории русской литературы в филологическом образовании и пополнению их новыми (или обычно игнорирующимися) материалами, которые открывают новые перспективы для научных исследований, касающихся отнюдь не только Державина, но и в целом литературы, культуры и истории России.

Решение этих задач – дело будущего. Прошедшая на филологическом факультете МГУ конференция имела более скромные цели – дать возможность российским и зарубежным ученым высказаться и обменяться мнениями по волнующим их общим и частным проблемам истории русской литературы, так или иначе связанным с Державиным и его наследием. Предусматривалось заочное участие в конференции, и ряд докладов был представлен в письменной форме.

Тематика докладов была разнообразна: часть из них была посвящена биографии, вопросам поэтики и конкретным произведениям Державина; часть – литературным традициям и событиям его времени; часть – диалогу с ним младших современников и следующего поколения писателей; часть – репрезентации его личности и творчества в сочинениях авторов первой половины XX в.

Участников конференции приветствовала декан филологического факультета МГУ профессор *М.Л. Ремнева*, вступительное слово произнес заведующий кафедрой истории русской литературы профессор *В.Б. Катаев*.

В докладе проф., д.ф.н. *А.А. Пауткина* (МГУ) «Юность Державина: несколько комментариев к автобиографическим запискам» были затронуты малоизвестные факты из жизни поэта. Историко-культурные комментарии к «Запискам» Державина касались вятского города Яранска, в котором прошли его детские годы, а также его участия в археологических раскопках древнего Булгара в 1761 г. и обстоятельств дворцового переворота 1762 г.

В докладе проф., д.ф.н. *Ю.Б. Орлицкого* (РГГУ) «Стиховое начало в прозе Державина» речь шла о прозиметрических композициях (сочетающих в рамках одного текста прозу и стихи) и случаях ритмизации прозы у Державина, представленных как полноценная составляющая его художественного наследия. В качестве доказательства демонстрировались конкретные способы создания художественности прозы поэта, возникшие как результат проникновения в ее структуру элементов стиховой культуры: силлабо-тонического метра, соответствующей (версией) строфики. Повышенный интерес Державина к форме прозаической миниатюры отразился, в частности, в его переводах из С. Геснера и И.Г. Гердера (недавно опубликованных).

Проф., д.ф.н. *В.А. Кошелев* (Великий Новгород, НовГУ им. Ярослава Мудрого) представил доклад «“Потемкинский праздник” и дерзание Державина», посвященный «Описанию празднества, бывшего по случаю взятия Измаила <...> 1791 года апреля 28 дня». В этом написанном «по заказу» тексте Державин, как показано в докладе, «выломился» из рамок простого описания, сумев достичь, казалось бы, немислимого: воссоздания полной и целостной картины своего времени в рамках единичного произведения, представил широкую и «слитную» панораму того, что в сознании ближайших потомков стало восприниматься как «золотой век Екатерины Великой».

Проф., д.ф.н. *А.А. Волков* (МГУ) выступил с докладом «Изобретение в рациональной риторике М.В. Ломоносова», показав, что логико-семантическая структура изобретения у него имеет характер достаточно жесткого алгоритма, единообразно реализуемого в прозаической и стиховой форме. Изобретение, то есть разработка содержания тезиса (пропозиции), осуществляется Ломоносовым как: (1) анализ пропозиции путем применения к терминам набора топов и генерация завершеного лексико-понятийного поля высказывания; (2) синтез текста путем конструирования суждений и их реализации в предложении, периодов как завершенных логико-синтаксических структур, которые компо-

нуются в общую конструкцию текста. Докладчик оговорился, что Державин вряд ли, конечно, сочинял стихи, руководствуясь схемой изобретения у Ломоносова, но последний открыл и описал особенности и технику мышления литератора XVIII в., которые были свойственны и Державину, что можно показать на примере его стихотворений.

Проф. Юсуке Торияма (Япония, Университет Тиба) в докладе «“Возвышенное” в произведениях Державина» рассказал о его первых переводах на японский язык в начале XIX в. и об их популярности в Японии, в чем-то объясняемую близостью эстетической категории «возвышенного» литературному сознанию японцев. В Европе XVIII в. представление о «возвышенном» часто связывалось с живописью, произведения которой рассматриваются с определенного расстояния. Также и во многих произведениях Державина («На возвращение графа Зубова из Персии», «Водопад», «На взятие Измаила») «возвышенное» сопровождалось живописными изображениями наблюдаемого предмета.

В докладе доц., д.ф.н. Д.Б. Терешкиной (Великий Новгород, РАН-ХиГС) «Еще раз о стихотворении Державина “Снигирь”: (К вопросу о жанровой природе текста)» была сделана попытка уточнения жанра знаменитого державинского логазда. Докладчица провела параллели с текстами устной народной словесности (историческими песнями), с литературными откликами на смерть полководца и сделала вывод о невозможности однозначного определения жанра «Снигирия», а в частности – квалификации этого стихотворения как «траурной оды».

М.н.с., к.ф.н. А.Д. Ивинский (МГУ) в докладе «О комедии М.Н. Муравьева “Выигранная тяжба”» представил свою замечательную архивную находку – неизвестную (нигде, кажется, не упоминавшуюся) комедию Муравьева, хранящуюся в ОПИ ГИМ. Докладчик предположительно датировал ее 1772 г., т. е. отнес к числу самых ранних литературных опытов Муравьева – младшего товарища Державина, на которого, как известно, оказал определенное влияние.

Проф., д.ф.н. Д.В. Ларкович (Сургут, СурГПУ), автор монографии о Державине (2011), представил доклад «И. Кант – Ш. де Виллер – Державин: к вопросу о философских интересах русского поэта». Это доклад – также эвристический по материалу – посвящен сохранившемуся среди бумаг Державина рукописному переводу фрагмента из книги Ш. де Виллера «Философия Канта, или основные принципы трансцендентальной философии» (1801). В докладе высказаны соображения, кто был переводчиком этого фрагмента (П. Петров?), как он попал к Державину, а

также отмечена переключка с философскими идеями Канта в его поздних одах «Добродетель» и «Истина» (обе 1810).

Проф. *Стьюарт Голдберг* (США, Georgia Institute of Technology) выступил с докладом «Об искренности как поэтическом приеме у Державина». Искренность как осознанный поэтический прием рассматривалась на примерах од «Фелица» и «На Счастье», а в качестве литературного фона для них (отчасти контрастного) привлекались стихотворения В.П. Петрова.

Проф., д.ф.н. *Н.Л. Васильев* (Саранск, МГУ им. Н.П. Огарева) представил доклад «Из наблюдений над поэтическим лексиконом Державина», в котором проанализированы некоторые наиболее частотные «концепты» поэта (*да* – усилит. частица, *злато, росс, сонм, серебро, царь* и др.) и отмечены интересные стыковки словаря Державина и А.С. Пушкина на уровне редких в поэзии слов (*двухолмистый, микроскоп* и др.).

Доклад доц., к.ф.н. *В.Л. Коровина* (МГУ) «Тема славы и идолопоклонства в позднем творчестве Державина» был посвящен написанным в 1810 г. одам «Слава» и «Идолопоклонство», в которых уже сложилась религиозно-политическая концепция Державина, более развернуто представленная в позднейшем «Гимне лироэпическом на прогнание французов из отечества», где победа «царя славян над Аввадоном», царя, не поклонившегося идолу Вельфегора (Наполеона), – над идолопоклонническим Вавилоном (Парижем) доказывает, что правый суд Божий осуществляется в земной истории (а не только за ее пределами). Видимыми доказательствами этого является истинная слава миролюбивых, кротких и праведных, вновь и вновь подтверждаемая («славян всегда наследье слава»), и бесславие и позор, неизбежно следующие за ложной славой завоевателей (которые будут наказаны и в будущей жизни).

А.В. Семенова (ассистент кафедры филологии Казахстанского филиала МГУ) в докладе «Опера Г.Р. Державина “Грозный, или Покорение Казани” и “Россияда” М.М. Хераскова» показала, что поэма Хераскова была одним из главных источников оперы Державина, написанной в 1814 г., и отметила целый ряд текстуальных переключек между двумя этими произведениями.

Проф., д.ф.н. *А.А. Асоян* (Санкт-Петербург, СПбГУ) представил доклад «Державинская эпиграмма в истории русской литературы и истории жанра».

Ряд докладов конференции о «диалогах» с Державиным в творчестве его младших современников и литературных преемников был начат с

выступления с.н.с., к.ф.н. *О.Л. Довгий* (МГУ, РГГУ) ««Нарисовала нам поэта в колпаке...»: к теме “Державин и граф Д.И. Хвостов”». Докладчица сделала попытку реконструкции «державинской» главы из «Истории русской литературы от графа Д.И. Хвостова». На основании стихов Хвостова и его пространных комментариев к ним нетрудно проследить сюжет под названием «Граф Хвостов о Державине». Для Хвостова «перо и кисть» были одинаково важны, и главы его «истории», как правило, имеют иллюстрации – портреты поэтов кисти известных мастеров. Какой портрет выбрать для «державинской» главы: «в лентах» (В. Боровиковского) или «в колпаке» (А. Васильевского), – решается, согласно хвостовской эстетике и поэтике, совершенно однозначно.

Ст. преп., к.ф.н. *Н.Н. Пуряева* (МГУ) в докладе «Г.Р. Державин и А.П. Бунина: к вопросу о творческом взаимодействии» привела ряд примеров, иллюстрирующих путь от прямого заимствования приемов и языка Державина в ранних произведениях А.П. Буниной до переосмысления и отталкивания от этой традиции в ее более позднем творчестве.

К.ф.н. *А.Ю. Соловьев* (Санкт-Петербург, журнал «Русская литература») в представленном докладе «“Ключ” Г.Р. Державина к “Херсониде” С.С. Боброва» прокомментировал фрагмент из «Путешествия в полуденную Россию» В.В. Измайлова (1802), где на месте ожидаемого описания крымского водопада Акар-су из поэмы Боброва «Таврида» упоминается стихотворение Державина «Ключ».

Проф., д.ф.н. *Д.П. Ивинский* (МГУ) в докладе «Пушкин и Державин» показал, что отношение Пушкина к Державину развивалось в направлении от попыток ограничения значения его творчества к признанию за ним ключевой роли в истории русской литературы. Если в «Воспоминаниях в Царском Селе» и в примечаниях к «Кавказскому пленнику» Державин фактически уравнивался с Жуковским, то в 1830-е гг. в литературном сознании Пушкина он выдвигается на первый план и оказывается наиболее значительным «собеседником». Оказавшееся итоговым стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», по мнению докладчика, представляло собой попытку переноса в поэзию уже реализованного в прозе принципа «новые узоры по старой канве», реализация которого в данном случае означала одновременно пересмотр державинской модели и ее сознательную актуализацию, опиравшуюся на всю полноту той тенденции поэтики зрелого Пушкина, которая может быть условно охарактеризована как движение от «романтизма» к «классицизму».

В докладе проф., д.ф.н. *В.А. Воропаева* (МГУ) «Гоголь и Державин» отношение к нему Гоголя рассматривалось на материале статьи «В чем же наконец существо русской поэзии и в чем ее особенность», а также его «Учебной книги словесности для русского юношества», рукописного сборника «Сочинения Ломоносова и Державина», частной переписки и др. Среди прочего была рассмотрена полемика с В.Г. Белинским на этот счет и было показано, что поэзия Державина и представление о его личности имеют непосредственную связь с художественным творчеством Гоголя.

Три доклада были посвящены рецепции творчества Державина в XX в.

Проф., д.ф.н. *С.И. Кормилов* (МГУ) представил доклад «Д. Святополк-Мирский о Державине и Карамзине». Проф., д.ф.н. *В.А. Черкасов* (Белгород, БелГУ) – доклад «Тема смерти в творчестве Державина в освещении Ходасевича» (докладчик показал, как В.Ф. Ходасевич, отталкиваясь от замечания И.И. Дмитриева о казнях в эпоху пугачевщины, переадресовал ему самому упрек, сделанный им Державину насчет легкомысленного и бездушного отношения к смерти, якобы вызванного житнетворческим поведением поэта). Доц., к.ф.н. *Ю.А. Изумрудов* (Нижний Новгород, ННГУ им. Н.И. Лобачевского) представил доклад «Державин в интерпретации Бориса Садовского», в основном посвященный опубликованному в журнале «Весы» в 1907 г. очерку Б. Садовского «Г.Р. Державин», с которого начинается традиция принципиально новых трактовок его творчества XX в. (речь шла также о недавно опубликованной докладчиком статье Садовского «Наполеон в русской поэзии»).

В заключительной части конференции состоялась презентация новой книги о Державине – коллективного труда «Новгородский Державинский сборник: (К 200-летию со дня смерти поэта)» (Великий Новгород, 2016. 278 с.), который представляла *Д.Б. Терешкина* (один из авторов и членов редколлегии сборника).

Некоторые материалы конференции будут опубликованы в научном журнале филологического факультета МГУ «*Stephanos*».

В.Л. Коровин

Сведения об авторе: Коровин Владимир Леонидович, канд. филол. наук, доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: korovinv@yandex.ru.

ЧЕШСКИЙ ЯЗЫК КАК ЯЗЫК ЕВРОПЕЙСКИЙ И КАК ЯЗЫК МИРОВОЙ: VIII МЕЖДУНАРОДНЫЙ СИМПОЗИУМ О ЧЕШСКОМ ЯЗЫКЕ ЗА РУБЕЖОМ

В VIII Международном симпозиуме «Чешский язык как язык европейский и как язык мировой» (Прага, 16–20 августа 2016 г.), посвященном 700-летию со дня рождения основателя Пражского университета – первого университета «к северу от Альп и к востоку от Парижа» императора Карла IV, приняли участие богемисты из 14 стран, причем впервые за многие годы среди иностранных докладчиков больше всего было богемистов из России.

Три прозвучавшие на пленарном заседании доклада определили общее направление деятельности симпозиума. *И. Гасил (Jiří Hasil, UK v Praze)* осветил «филологические аспекты» деятельности императора Священной Римской империи Карла IV, закрепившего в нюрнбергской «Золотой булле» 1356 г. статус чешского языка как одного из трех официальных языков империи наряду с немецким и итальянским. При этом, рассматривая созданный свв. Константином-Кириллом и Мефодием «славянский» язык в качестве такой же интегральной составляющей чешского, какой для языка итальянского является латынь, Карл IV своим указом основал в Праге Эммаусский монастырь, пригласив туда восемьдесят монахов-бенедиктинцев («глаголашей») из Хорватии и добившись у папы разрешения вести в этом монастыре богослужение на церковнославянском (!) языке. При этом император не только всячески покровительствовал развитию литературы, но и писал сам, активно владея чешским, немецким, французским, итальянским и латынью (латинская автобиография Карла IV, в которой он изложил свои взгляды на соотношение политических сил в идеальном государстве, еще при его жизни была переведена на др.-чешский и на средневерхнегерманский языки).

М. Грдличка (Milan Hrdlička, UK v Praze) проанализировал те аспекты традиции преподавания чешского языка, которые позволяют рассматривать его в европейском и в мировом контексте.

И. Цвейнова (*Jitka Cvejnová*, Národní ústav pro vzdělávání) обратилась к проблемам, связанным с обучением чешскому языку мигрантов из стран Азии и Африки, которых можно рассматривать как новую целевую аудиторию (до сих пор среди мигрантов отчетливо доминировали выходцы из стран бывшего советского блока, активно или хотя бы пассивно владеющие близким к чешскому славянским языком – русским).

Остальные доклады были представлены на секционных заседаниях и круглых столах.

Ведущий чешский стилист и историк науки М. Чехова (*Marie Čechová*, UK v Praze) проанализировала основные тенденции освещения темы преподавания чешского языка иностранцам в журнале «Чешский язык и литература» (*Český jazyk a literatura*) с 1950- гг. по настоящее время.

Автор многих ставших классическими учебников чешского языка для иностранцев Г. Конфортуйова (*Helena Confortiová*, UK v Praze) рассмотрела наиболее частотные по данным современных корпусных исследований чешские видовые пары и их представленность в пособиях для иностранцев. Об активном использовании корпусных данных в лингводидактических целях говорилось также в докладе Л. Хлумской (*Lucie Chlumská*, UK v Praze) и в докладе П. Валишовой (*Pavlna Vališová*, MU v Brně). Весьма интересные корпусные данные («ученический корпус») по корректному / некорректному использованию родительного падежа были представлены в докладе А. Розена (*Alexandr Rosen*, UK v Praze) и Б. Штиндловой (*Barbora Štindlová*, UK v Praze).

М. Балёвски (*Mieszysław Balowski*, Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu) рассмотрел проблему преподавания специальной чешской терминологии в группах нефилологов, предложив развернутую классификацию лексических единиц терминологического характера. И. Коржанова (*Ilona Starý Kořánová*, UK v Praze) – проблему столь многочисленных в чешской речи клитик.

В.В. Белоусова (МГУ имени М.В. Ломоносова) поделилась опытом использования современных интернет-технологий для создания виртуальной языковой реальности и привела результаты эксперимента, проведенного в группах чешского языка на трех факультетах МГУ имени М.В. Ломоносова.

З. Гаичкова (*Zuzana Hajičková*, UK v Praze) в соавторстве с А. Адамовичовой (*Ana Adamovičová*, UK v Praze) представила международный проект WRILAB2, осуществлявшийся в 2014–2016 гг. (www.wrilib2.eu) на онлайн- и смешанных курсах обучения иностранному языку.

Опыту использования онлайн-курсов был посвящен и совместный доклад *П. Ганушковой* (*Petra Hanušková*, MU v Brně), *Л. Книттла* (*Luděk Knittl*, University of Sheffield), *И. Коржановой* (*Ilona Starý Kořánová*, UK v Praze), а также доклад *И. Шмиллауэра* (*Ivan Šmilauer*, INALCO / USPC, Paris).

Цифровые технологии в преподавании чешского языка анализировались и в отдельном докладе *Л. Книттла*. Об особенностях использовании SKYPE в практике преподавания чешского языка говорила недавняя выпускница филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова *Ю. Семячкина* (UK v Praze).

П. Сахрова (*Kateřina Sachrová*, ZU v Plzni) проанализировала популярные учебники чешского языка для иностранцев с точки зрения представленности в них основных функциональных стилей, а *Б. Штиндова* (*Barbora Štindlová*, UK v Praze) и *Д. Гулкова Нивлтова* (*Dana Hůlková Nývltová*, UK v Praze) – с точки зрения способа представления грамматического материала, акцентируя внимание на вариантах презентации языковой системы в лингводидактических целях при коммуникативно направленном / ориентированном обучении.

М. Бокку Кестришанкова (*Marie Boccou Kestránková*, UK v Praze) рассказала об использовании на уроках по чешскому языку элементов театра, позволяющих обучаемым преодолевать так называемый «языковой барьер» – психологический дискомфорт, вызванный боязнью показаться смешным в глазах собеседника.

Борислав Борисов (Пловдивский университет “Паисий Хилендарски”) убедительно доказал важность смысловой однозначности формулировок заданий в учебниках и учебных пособиях, показав, как излишне многословное либо, напротив, чересчур лаконичное задание приводит к тому, что правильных ответов, по сути, оказывается гораздо больше, чем указывается в «Ключах» к данным заданиям.

И. Боздехова (*Ivana Bozděchová*, UK v Praze) рассказала о летних курсах чешского языка для соотечественников за рубежом, действующих с 1980-х гг. и по настоящее время.

Энхжаргал Дагвасумберел (*Enkhjargal Dagvasumberel*, Монгол улсын их сургууль) охарактеризовала современное состояние изучения и преподавания чешского языка в Монголии, а также привела список грамматических явлений, вызывающих особые трудности у монгольских студентов.

Ши Хуэй Линь (*Shih-hui Lin*, National Chengchi University) и *О. Генперт* (*Ondřej Geppert*, National Chengchi University) поделились опытом

преподавания чешского языка студентам Тайбейского университета.

О преподавании чешского языка в Великобритании говорила в своем докладе *Я. Нагодилова (Jana Nahodilová, University of Bristol)*.

Доклад *Амра Ахмеда Шатури (Amr Ahmed Shatury, Ain Shams University)* был посвящен проблемам преподавания чешского языка в Египте и прежде всего особенностям перевода с чешского на арабский как центральной дисциплины в курсе подготовки богемистов в университете Айн Шамс в Каире.

Э. Рoubалова (Eva Roubalová, Běijīng Dì'èr Wàiguóyǔ Xuéyuàn) рассказала о программе подготовки богемистов, открытой в сентябре 2015 г. в Пекинском международном исследовательском университете, которая включает в себя, помимо чисто лингвистических, весьма существенные страноведческие аспекты.

Современному состоянию украинской славистики, а в ее рамках и богемистики был посвящен доклад *Н. Лобур (Надія Лобур, Львівський національний університет імені Івана Франка)* и *О. Паламарчук (Ольга Паламарчук, Київський національний університет імені Тараса Шевченка)*.

Доклад *В.Ф. Васильевой (МГУ имени М.В. Ломоносова)* и *Н.В. Воробьевой (МГУ имени М.В. Ломоносова)* был посвящен чешско-русской межкультурной асимметрии в области деривационных процессов.

М. Слезакcова (Markéta Slezáková, ZU v Plzni) рассмотрела перспективы миграционной политики Чешской республики и роль языковой подготовки в интеграции мигрантов.

Д. Голкова (Dita Golková, Univerzita v Hradci Králové) представила авторские методики развития навыков диалогической и монологической устной речи, которые могли бы быть взяты на вооружение преподавателями курсов чешского языка для иностранцев. *З. Гаичкова (Zuzana Hajičková, UK v Praze)* поделилась с присутствующими результатами проведенного эксперимента по формированию письменной речевой компетенции, участниками которого стали иностранные студенты Института богемистики философского факультета Карлова университета в Праге.

Г. Ганушова (Hana Hanušová, Ciudad Autónoma de Buenos Aires) обосновала важность эмоционального подхода к преподаванию чешского языка иностранцам. *И. Гасил (Jiří Hasil, UK v Praze, UJEP v Ústí nad Labem)* рассмотрел историю преподавания чешского языка иностранцам в Карловом университете в Праге за последние шестьдесят лет, причем особое внимание в докладе было уделено последним пяти годам.

А.А. Индыченко (МГУ имени М.В. Ломоносова) поделился с присутствующими результатами своего успешно защищенного диссертационного исследования, посвященного распространению литературного чешского языка за пределами его этнической территории в XV–XVII вв.

А.И. Изотов (МГУ имени М.В. Ломоносова) предложил свой вариант коммуникативно ориентированного самоучителя чешского языка для русских, в котором чешский язык подается прежде всего в виде диалогов и микродиалогов, имитирующих реальные ситуации повседневного общения, грамматический же материал излагается в соответствии с выдвинутым Я.А. Коменским принципом последовательного сопоставления с уже известным обучаемому языком. О важности опоры на родной язык говорилось и в докладе *С.А. Рылова* (Нижегородский государственный университет имени Н.И. Лобачевского), посвященном особенностям преподавания чешского языка русистам. О необходимости учета сходств и различий близкородственных языков, в частности чешского и польского, шла речь в докладе *И. Лукашовой* (*Jitka Lukášová*, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie). Трудности, с которыми сталкиваются поляки при изучении чешского языка, рассматривались в докладе *Т. Пётровской-Малек* (*Teresa Piotrowska-Malek*, Uniwersytet Warszawski) с несколько провокационным названием «Говорит ли каждый поляк по-чешски?».

Б. Юнкова (*B. Junková*, JU v Českých Budějovicích) рассказала об изменениях в содержании курсов чешского языка для иностранцев в университете в Чешских Будейовицах до и после «бархатной революции».

Оригинальный вариант системного описания именных форм глагольной транспозиции был предложен *К. Кулихом* (*Karel Kulich*, UK v Praze), а не менее оригинальный способ запоминания особенностей образования некоторых императивных форм – *М. Кутлаковой* (*Michala Kutláková*, JU v Českých Budějovicích).

К. Ромашевска (*Kateřina Romaševská*, UK v Praze) ознакомила присутствующих с проектом «Алфавит чешских реалий», целью которого является создание доступного самому широкому кругу пользователей массива наиболее значимых культурных феноменов. Поскольку проект находится в начальной стадии разработки, для участников симпозиума был организован круглый стол, на котором после обмена опытом изучения чешских реалий в рамках разных программ и курсов исходная классификация была скорректирована и дополнена.

С. Шкодова (*Svatava Škodová*, UK v Praze) представила исследование по сопоставлению одних и тех же коммуникативных заданий (письменные *извинение* и *просьба*), выполненных иностранцами и чехами.

Доклад Г. Codeйфу (*Hana Sodeyfi*, Universität Wien) был посвящен творчеству австрийской писательницы чешского происхождения Марии фон Эбнер-Эшенбах (1830–1916; урожденная *Dubská*), которую, в отличие от таких же, как и она, немецкоязычных Ф. Кафки и Р.М. Рильке, чешское общественное сознание почему-то не считает «своей».

Во время выездного заседания в замке Лужаны участники симпозиума возложили цветы на могилу первого президента Чешской академии наук и искусств Йозефа Главки (1831–1908), прославившегося не только как архитектор, по проекту которого были построены целый ряд внесенных в список ЮНЕСКО зданий, в частности здание Венской оперы, но и как меценат – основатель фонда, до сих пор выделяющего талантливым студентам стипендии на обучение в Чехии.

Симпозиум убедительно показал, что современная богемистика продолжает плодотворно развиваться как в ее традиционных центрах (Академия наук Чешской республики, Карлов университет в Праге, университет Масарика в Брно), так и во многих других чешских вузах, а также за рубежом, причем речь идет не только о чисто академических и теоретических аспектах, но и о прикладной лингвистике и лингводидактике.

Симпозиум не только явился итогом развития богемистики за последние годы, но и наметил пути дальнейших исследований. По итогам симпозиума планируется издание научного сборника.

В. В. Белоусова, А. И. Изотов

Сведения об авторах:

Белоусова Валентина Владимировна, канд. филол. наук, доцент кафедры славянских языков и культур факультета иностранных языков и регионоведения МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: valentbel@rambler.ru;

Изотов Андрей Иванович, докт. филол. наук, профессор кафедры славянской филологии филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова. E-mail: a.i.izotov@mail.ru.

ПРАВИЛА ПРЕДОСТАВЛЕНИЯ МАТЕРИАЛОВ ДЛЯ ПУБЛИКАЦИИ

Журнал «Вестник Московского университета. Серия 9. Филология» публикует статьи, материалы и сообщения, рецензии и библиографические обзоры, информацию о круглых столах и конференциях по своему научному профилю.

Авторы несут ответственность за достоверность приведенных фактов, цитат, имен собственных (в том числе географических названий), а также сведений энциклопедического характера.

Журнал «Вестник Московского университета. Серия 9. Филология» выходит один раз в два месяца.

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

Требования к **формату** файлов:

- текстовый редактор Microsoft Word (любая версия);
- шрифт Times New Roman или Times New Roman Cyrillic 12-й кегль;
- полуторный межстрочный интервал;
- поля 2,54×3,17;
- объем рукописи до 20 тыс. знаков с пробелами (для аспирантов – до 15 тыс. знаков с пробелами).

Требования к **форме** предоставления статей:

- текст предоставляется на компакт-диске (или присылается на электронный адрес редколлегии) в формате .doc или .rtf и в распечатанном виде (можно прислать указанные материалы простым письмом по почте на адрес редколлегии с пометой «для Вестника МГУ»);
- если в статье используются дополнительные шрифты (старославянские, древнегреческие и т. д.), то они должны быть записаны на диск;
- схемы, рисунки, алгоритмы и иной иллюстративный материал необходимо сохранить отдельными файлами и распечатать на отдельных страницах.

Статья должна содержать обязательные элементы, без которых ее публикация невозможна:

- аннотацию (3–5 предложений) и ключевые слова (3–6 слов / словосочетаний) на русском и английском языках;
- сведения обо всех авторах: фамилия, имя, отчество (полностью), ученая степень, ученое звание, полное название научного или учебного учреждения и его структурного подразделения, контактный телефон и / или адрес электронной почты автора;
- ссылки на цитируемые произведения должны быть оформлены **в тексте в виде постраничных примечаний**, а перечень процитированных произведений должен быть вынесен **в конец статьи в виде списка литературы**.

Статьи, оформленные не по правилам, не будут приниматься к публикации.

Помните, что набор текстов в других редакторах или программах, сохранение их на вирусных или дефектных дискетах, а также распечатка без соблюдения требований к шрифту, его размеру, межстрочному интервалу, некачественная печать могут существенным образом усложнить процесс публикации ваших статей.

Материалы сдаются в редколлегию по адресу: 119992, Москва, Ленинские горы, МГУ имени М.В. Ломоносова, 1-й корпус гуманитарных факультетов, филологический факультет, комн. 902; тел.: (495) 939-53-80; e-mail: edit@philol.msu.ru

Выплата гонорара за публикации не предусматривается.

Рукописи не возвращаются. Рецензии не высылаются. Редакция в переписку с авторами не вступает. Во всех случаях полиграфического брака просьба обращаться в типографию.

Плата за публикацию рукописей (в том числе с аспирантов) не взимается.

