Вестник
ВОРОНЕЖСКОГО
ГОСУДАРСТВЕННОГО
УНИВЕРСИТЕТА

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

СЕРИЯ:
ФИЛОЛОГИЯ. ЖУРНАЛИСТИКА

ВЫХОДИТ 2 РАЗА В ГОД

• СЕРИЯ: ФИЛОЛОГИЯ. ЖУРНАЛИСТИКА. 2005, № 2 •

СОДЕРЖАНИЕ

ЮБИЛЕЙ 5

В.М. Акаткин
ПРИЗВАНИЕ ХУДОЖНИКА 5

Н.В. Данилова
ПРОБЛЕМЫ МОТИВАЦИИ И СЕМАНТИЗАЦИИ АНТРОПОНИМОВ
В РОМАНЕ-ЭПОПЕЕ М. А. ШОЛОХОВА “ТИХИЙ ДОН” 7

Н.М. Муравьева
ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА “ДОНСКИХ РАССКАЗОВ” М. А. ШОЛОХОВА 11

Т.А. Никонова
СЮЖЕТ ЗЕМЛИ В РОМАНЕ М. ШОЛОХОВА “ПОДНЯТАЯ ЦЕЛИНА” 22

ФИЛОЛОГИЯ 28

О.И. Алейников
О “ЧЕВЕНГУРЕ”. ДО ВОСТРЕБОВАНИЯ 28

Т.И. Большакова
ИНОЯЗЫЧНЫЕ ВКРАПЛЕНИЯ В ПОВЕСТИ
В. АКСЕНОВА “В ПОИСКАХ ГРУСТНОГО БЕБИ” 31

Н.Н. Гашева
КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ ПРОЗЫ М. ОСОРГИНА:
АСПЕКТ СТРУКТУРНОГО СИНТЕЗА НА МЕЖВИДОВОМ УРОВНЕ 37

Д.С. Грачева
РОЖДЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ “НЕПОЗНАВАЕМОГО” В РАССКАЗЕ Н. ГУМИЛЕВА “ДОЧЕРИ КАИНА” 42

Л.И. Колотнева
ПРОСТРАНСТВЕННАЯ И ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА РОМАНА В. НАБОКОВА “ЗАЩИТА ЛУЖИНА” 50

С.И. Красовская
В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ А. ПЛАТОНОВА 1920-Х ГОДОВ:
ЦИКЛ РАННИХ РАССКАЗОВ “ЗАПИСИ ПОТОМКА” 57

Л.Е. Кройчик
НЕИСТРЕБИМА ЛЮДСКАЯ ЖЕСТОКОСТЬ.
АВТОР — ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ — ГЕРОЙ — АУДИТОРИЯ В НОВЕЛЛЕ “СОЛЬ” (“КОНАРМИЯ” И. БАБЕЛЯ) 64

В.И. Матушкина
АНТИНОМИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО
В РОМАНЕ Л. М. ЛЕОНОВА “ ДОРОГА НА ОКЕАН” 71

К.А. Нагина
“МИНУТЫ ОСТАНОВКИ ЖИЗНИ” И СТРЕМЛЕНИЕ К ВОСКРЕСЕНИЮ
(“ИСПОВЕДЬ” И ПОВЕСТИ 1880-Х ГГ. Л. ТОЛСТОГО) 76

Е.А. Панкова
“НОВОЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ” В ЭСТЕТИКЕ
НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА 80

И.Е. Разинькова
СИМВОЛИСТСКОЕ МИРОСОЗЕРЦАНИЕ И РАССКАЗ
В.В. НАБОКОВА “ВОЗВРАЩЕНИЕ ЧОРБА” 87

Р.Д. Сетаров
МЕТАФОРИЧЕСКАЯ НОМИНАЦИЯ В НАЦИОНАЛЬНОМ ЯЗЫКОВОМ СОЗНАНИИ 92

Е.Г. Скребова
К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НЕМЕЦКИХ СЛОЖНОПОДЧИНЕННЫХ
ПРЕДЛОЖЕНИЙ С ПРИДАТОЧНЫМИ ОБСТОЯТЕЛЬСТВЕННЫМИ 99

Т.С. Соколова
ФОЛЬКЛОРНЫЙ ВЕРБАЛЬНЫЙ КОД ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ИНФОРМАЦИИ 109
М.Ю. Фиш
"РУСЬ" И "ЧУДЬ" ИВАНА БУНИНА (К ПРОБЛЕМЕ РУССКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В ВОСПРИЯТИИ ПИСАТЕЛЯ) 116
Е.В. Черницына
АФРОДИТА И ПСИХЕЯ – АРХЕТИПЫ ЖЕНСТВЕННОСТИ В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА "АРИАДНА" (ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ) 121
Д.А. Чугунов
90-Е ГОДЫ КАК НАЧАЛО НОВОЙ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 125
М.В. Шаманова
КОГНИТИВНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РЕЗУЛЬТАТОВ ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ОПИСАНИЯ ЛЕКСЕМЫ "ОБЩЕНИЕ" В РУССКОМ ЯЗЫКЕ 133
Э.Л. Шубина
ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ СУБСТАНТИВНЫХ СЛОВОСОЧЕТАНИЙ (НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА) .. 140

ЖУРНАЛИСТИКА 148
А.Е. Богоявленский
ПР И ПУБЛИЦИСТИКА: РЕТРОСПЕКТИВА СМЫСЛА (ИЗ ЦИКЛА "ЭСКИЗЫ К ТЕОРИИ ПР") 148
А.А. Давтян
РОЛЬ ЭМОЦИЙ В ПРОЦЕССЕ РЕКЛАМНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ НА ПОТРЕБИТЕЛЕЙ 170
А.А. Золотухин
"ЭПОХИ" НОВЕЙШЕЙ ИСТОРИИ СМИ 182
В.И. Сапунов
ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЭКОНОМИЯ И КУЛЬТУРНЫЕ ОСНОВАНИЯ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЗАРУБЕЖНЫХ СМИ В УСЛОВИЯХ НЕОЛИБЕРАЛИЗМА 186
В.В. Хорольский
ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА КАК ФАКТОР МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ (К ВОПРОСУ О ВОСПРИЯТИИ АНГЛИЙСКОЙ ПОЭЗИИ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ В РОССИИ) 198

КУЛЬТУРА 208
Т.В. Юрьева
ТРАДИЦИЯ СТРОИТЕЛЬСТВА ХРАМОВ-ПАМЯТНИКОВ В АРХИТЕКТУРЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ 208

РЕЗОНАНС 213
И.П. Зленко
СИНТЕЗ НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ КОНТРАСТИВНОГО ХАРАКТЕРА 213

НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ 215
В.Г. Тимофеева
МАРГИНАЛИИ ИЛИ КОНТЕКСТ? 215

НАШИ АВТОРЫ 217

ПРАВИЛА ПУБЛИКАЦИИ ДЛЯ АВТОРОВ 218

CONTENT

ANNIVERSARY 5
V.M.Akatkin
THE VOCATION OF THE ARTIST 5
N.V.Danilova
THE PROBLEMS OF MOTIVATION AND SEMANTIZATION
OF ANTROPONIMS IN THE NOVEL-EPIC "THE QUIET DON" BY M.A. SCHOLOKHOV 7
N.M.Muravyova
THE ONTOLOGIC PARADIGM IN M. A. SCHOLOKHOV"S "DON STORIES" 11
T.A.Niconova
"LAND" MOTIF IN M.SHOLOKHOV'S NOVEL "VIRGIN LANDS UPTURNED" 22

PHILOLOGY 28
O.I.Aleynikov
ABOUT "CHEVENGOUR". POSTE RESTANCE 28
T.I.Bolshakova
FOREIGN INSERTIONS IN V.AKSENOV'S LONG STORY "SEARCHING A SAD BABY" 31
N.N.Gascheva
CINEMATOGRAPHICAL PROSE OF M. OSORGIN:
THE ASPECT OF STRUCTURED SYNTHESIS ON THE INTERSPECIFIC LEVEL 37
D.S.Gracheva
THE BIRTH OF THE CONCEPTION OF "UNCOGNITIVE" IN N. GUMILYOV`S STORY " KAIN`S DOUGHTERS" 42
L.I.Kolotneva
THE SPACE AND TIME ORGANIZATION OF ARTISTIC WORLD
IN V. NABOKOV"S NOVEL " THE DEFENCE OF LUGIN" 50
S.I.Krasovskaya
IN THE CREATIVE LABORATORY OF A. PLATONOV
IN 1920 Y.: THE CYCLE OF EARLY STORIES "THE NOTES OF DESCENDANT" 57
L.E.Kroychik
THE HUMAN CRUELTY CAN NOT BE DESTROYED 64
V.I.Matuschkina
THE ANTINOMIC UNITY IN L.M. LEONOV"S NOVEL "THE ROAD TO THE OCEAN" 71
K.A.Nagina
" THE MINUTES OF STOPPING LIFE" AND THE ASPIRATION
TO REVIVE ("THE CONFESSION" AND L. TOLSTOY`S STORIES OF 1880 Y.) 76
E.A.Pankova
"NEW MIDDLE AGES" IN GERMAN ROMANTICISM AESTHETICS 80
I.E.Rasinkova
SYMBOLIST WORLD OUTLOOK AND V.V.NABOKOV'S STORY "CHORBA'S RETURN" 87
K.D.Setarov
METAPHORIC NOMINATION IN NATIONAL LANGUAGE CONSCIOUSNESS 92
E.S.Screbova
THE PROBLEM OF INTERPRETATION OF GERMAN COMPLEX SENTENCES WITH ADVERBIALS 99
T.S.Sokolova
THE FOLKLORE VERBAL CODE OF ETHNOCULTURAL INFORMATION 109
M.Yu.Fish
"RUS" AND "CHUD" IN BUNIN'S WORKS
(THE PROBLEM OF WRITER'S APPREHEUSION OF RUSSIAN NATIONAL CHARACTER) 116
E.V.Chernitsyna
APHRODITE AND PSYCHE AS ARCHETYPES
OF FEMININITY IN A.P. CHEKHOV'S STORY "ARIADNA" (GENDER ASPECTS) 121
D.A.Chugunov
90-ES AS THE BEGINNING OF THE NEW GERMAN LITERATURE 125
M.V.Shamanova
COGNITIVE INTERPRETATION OF THE RESULTS
OF PSYCHOLINGVISTIC DESCRIPTION
OF "COMMUNICATION" LEXICAL UNIT IN RUSSIAN LANGUAGE 133
E.L.Shubina
THE QUESTIONS OF SUBSTANTIVE WORD
COLLOCATIONS STUDY (GERMAN LANGUAGE MATERIAL) 140

JOURNALISM 148
A.E.Bogoyavlensky
PR AND PUBLICISM: TEXT AND DISCOURSE (PR-CENTRIC POINT OF VIEW) 148
A.A.Davtyan
THE ROLE OF THE EMOTIONS IN THE PROCESS OF ADVERTISING INFLUENCE ON CONSUMERS 170
A.A.Zolotukhin
"THE EPOCHS" OF THE NEWEST HISTORY OF MASS MEDIA 182
V.I.Sapunov
POLITIC ECONOMY AND CULTURAL GROUNDS
OF FOREIGN MEDIA FUNCTIONING IN THE CONDITIONS OF NEOLIBERALISM 186
V.V.Khorolsky
LITERARY CRITICISM AS A FACTOR OF CROSSCULTURAL COMMUNICATION
(THE PERCEPTION OF ENGLISH POETRY XIX-XX C. IN RUSSIA) 198

CULTURE 208
T.V.Yurieva
THE TRADITION OF CATHEDRAL-MONUMENT
BUILDING IN OFF-RUSSIAN ARCHITECTURE 208

RESONANCE 213
I.P.Zlenko
SYNTHESIS OF SCIENTIFIC RESEARCHES CONTRASTIVE CHARACTER 213

SCIENTITIC LIFE 215
V.S.Timofeyeva
MARGINALIA OR CONTEXT? 215

OUR AUTHORS 217

PUBLICATION RULES FOR AUTHORS 218

ЮБИЛЕЙ

ПРИЗВАНИЕ ХУДОЖНИКА

© 2005 В.М. Акаткин

Воронежский государственный университет

Столетие Шолохова интересно и важно прежде всего тем, что оно напоминает нам о бесконечном разнообразии, мощи и непредсказуемости природной и человеческой жизни, о всесилии таланта, о долговечности слова, подсказанного творческим самозабвением. А между тем все отчетливее видно, как трудно стало современному художнику состязаться с жизнью, осиливать, одолевать ее словом и образом и при этом не убивать ее живой целостности, ее разноцветия и разноголосия. Однако не легче найти для великого художника равновеликого ему читателя. Нас воспитали на осколочках, на частностях, на приватных идейках и приемчиках, и много ли теперь таких душ, которые способны вобрать в себя бесконечные художественные миры русских классиков? Все подвергается охаиванию и сомнению, все стараются раздробить и снизить, перерезать вены и жилы, обвалять в грязи, чтобы пропищать: ничего великого и цельного быть не может, никакого творения не ожидайте – одна интертекстуальность, ирония и пародия. Нет, господа древоточцы, если великое устояло под бурями, вам не свалить его своим дыханием.

Споры о Шолохове достигают порой такого же накала, как и борьба разнородных сил в его произведениях. И кто в этих спорах прав, кто не в ладах с правдой, обнаружить не так-то просто. Однако в них есть два края, за которые преступить нельзя: жизнь и творения самого Шолохова. Они отбрасывают правду мелочную, суетную, спекулятивную и принимают любую другую правду, если даже она беспредельно широка, кровава и страшна. Но только непредвзята, только без хитрого умысла.

Народ не обижается на шолоховскую правду, потому что она понимающа, потому что она – откровение Божье. Сколько бы нравственных изъянов ни обнаруживали в Мелехове, а осудить его каким-либо судом невозможно. Более того, мы очарованы им, как и сам автор. Почему? Да потому, что все поступки Григорий совершает в порыве сердца и все они обусловлены сотней причин и следствий, чаще всего он просто не может поступить иначе и раньше всех казнит себя. Да мы и сами готовы броситься с ним в сабельную атаку на кажущееся ему зло или, наоборот, пустить под лед карабин и последние рассыпные патроны перед новым неведомым злом: будь что будет.

Мелехов побывал среди своих и чужих, автор свел его со всеми силами и сословиями, он посылал его всюду, чтобы увидеть и услышать всех, а не отдельных, не избранных. Для многих Шолохов попросту необозрим, неохватен, непостижим – отсюда нападки на него, всевозможные обвинения героев и самого автора. Что ж, проверим себя на смотру столетнего юбилея: что подумаем, что скажем, чем себя озадачим?

Художником, полагал М. Шолохов, имеет право называться тот, кто направляет всю силу своего таланта “на созидание прекрасного в душах людей, на благо человечества” [1, 357]. Однако путь к созиданию прекрасного только один – правда искусства. Жизненное призвание художника, по Шолохову, “говорить с читателем честно, говорить людям правду – подчас суровую, но всегда мужественную, укреплять в человеческих сердцах веру в будущее, в свою силу, способную построить это будущее” [1, 357]. В своей Нобелевской речи, лишенной какого бы то ни было заигрывания перед силами распада и эпатирующих свобод, Шолохов твердо и прямо говорил: “Я хотел бы, чтобы мои книги помогали людям стать лучше, стать чище душой, пробуждать любовь к человеку, стремление активно бороться за идеалы гуманизма и прогресса человечества. Если мне это удалось в какой-то мере, я счастлив” [1, 358].

Лелея в душе подобные намерения, а тем более неуклонно реализуя их, писатель невольно обрекает себя на трудное, трагическое поприще, потому что правда всегда горька и жгуча, а прекрасному нелегко соответствовать – планка его

высока, оно призывно и требовательно и просвечивает тебя насквозь, как рентген. Искусство слова – это не только послушное подражание природе, не только предмет восхищения и потребления прекрасного, но и проверка читателя на подлинность и полноценность, на глубину и человечность, однако эта проверка не всегда нравится нам. Шолохов проверил своим орлиным взором все великие события XX века, всю душевную и кровавую муть, поднятую ими на русской земле, все подвиги и падения человека, вовлеченного в их круговорот. Именно за высочайшую художественную правду, за "бескомпромиссное изображение человека XX века" была вручена ему Нобелевская премия в 1965 году.

Из выживших советских писателей у Шолохова едва ли не самая трагическая судьба, хотя многим она кажется абсолютно благополучной и лучезарной. Его почетные звания и награды просто трудно перечислить, однако официальный шум вокруг его имени, словно заградительная стена, скрывал его и от широкого читателя, и от любопытствующих правдоискателей. На всем его творчестве, в особенности на его имени, скрестились главные противоречия времени, правда и ложь XX века; поистине, трещина мира прошла и по его душе, и по его судьбе. У этого русского гения нашлись свои дантесы, многие десятилетия они источали его дух и тело, не сумев убить прицельной пулей на дуэли. В истории культуры черным по белому начертана трагедия Сальери, якобы убившего ядом гениального Моцарта, наше время прибавляет к этому трагедию Шолохова, якобы укравшего у кого-то "Тихий Дон". Этих обокраденных насчитывается уже больше десятка, что красноречивее всего говорит об абсурдности подобных обвинений. Но дело в том, что бьют не только по укравшему, но прежде всего по великому роману XX века, доказывая его неорганичность, разностильность и просто поспешную слепленность из фрагментов, принадлежащих перу нескольких авторов.

Многим ослепила глаза шолоховская правда, многих взбесило его величавое эпическое слово, поразительный писательский взлет автора. Все в нем кажется им незаконным: молод, малообразован, русский, казак, а написал поистине Илиаду XX века, написал правду обо всех, правду, которую пытаются оспорить и красные, и белые. Отсюда и ненависть, и сальериевская зависть, и тупое непонимание.

Известно, нет пророка в своем Отечестве. Самые убийственные оценки, самые злобные высказывания в адрес Шолохова прозвучали в его родной стране (А. Солженицын, В. Астафьев), а убедительнее всех защитили его за рубежом, на чужбине (Г. Хьетсо, Г. Ермолаев).

Драма Шолохова, разумеется, не только в пресловутом и уже развенчанном плагиате. Это прежде всего драма художника-реалиста, со всех сторон теснимого агрессивными волнами постмодернизма, драма гуманизма и человекоцентризма, атакуемых механистической цивилизацией и крикливой мировой эстрадой. Шолохов, как никто в мире, противостоит дроблению человека и мира, опошлению поступков и помыслов, преобладанию "тьмы низких истин" над божественным смыслом земного бытия. В нем правда жизни, правда человеческих поступков и переживаний и правда слова равновелики и содружны, работа бытия и духа образовали такой могучий союз, который неподвластен никаким ядам, никакой агрессии...

ЛИТЕРАТУРА

1. Шолохов М. А. Живая сила реализма / М. А. Шолохов. Собр. соч.: В 8 т. – М., 1980. – Т.8.

Рецензент – Г. Ф. Ковалев.

ПРОБЛЕМЫ МОТИВАЦИИ И СЕМАНТИЗАЦИИ АНТРОПОНИМОВ В РОМАНЕ-ЭПОПЕЕ М. А. ШОЛОХОВА "ТИХИЙ ДОН"

© 2005 Н.В. Данилова

Тюменский государственный университет

Выбор имени новорожденному обычно сопровождается нелегкими поисками слова, в котором бы содержалось пожелание хорошего здоровья, благополучной и счастливой будущей жизни. Эта извечная проблема номинации всякий раз возникает у писателя, когда он создает в своем воображении вымышленный мир героев, раскрывая так или иначе их жизненные судьбы. Результатом работы писателя является соответствие найденного им имени персонажу произведения: если при наречении младенца трудно предвидеть будущую внешность и характер носителя имени и соотнести одно с другим, то в художественном произведении, наоборот, и внешние, и морально-этические качества носителя имени известны автору до момента наречения [5, 124-125].

Вопрос о наличии или отсутствии лексического значения у собственных имен (ИС) вообще, в том числе у антропонимов, является одним из спорных вопросов, решением которого ученые занимаются и в настоящее время. Ряд ученых не видит понятийного содержания у ИС (О. С. Ахманова, А. А. Реформатский), другие ученые (Т. Н. Кондратьева, А. А. Потебня, Л. М. Щетинин) подходят к пониманию ИС диахронически, апеллируя к их генетической нарицательности, способности иметь переносные значения, развивать экспрессивные коннотации, переходить в разряд нарицательных [4, 7].

Ономастическая семантика – это совершенно особый тип семантики, по-разному проявляющийся на уровне языка и речи. Семантика онима не равна семантике лежащего в его основе апеллятива, она складывается из информации, которую несет ИС, из его языковых, речевых и специальных ономастических функций, стилистической и эстетической значимости. Семантика имени – фактор его известности, экстралингвистический фактор, куда входят субъективные, объективные, социально обусловленные факторы, определяющие отношение человека к референту и эмоции, которые последний вызывает в говорящем [11; 354, 355].

Лексическое значение ИС невозможно без понятийного компонента, но представленного, по словам Е. В. Иванцовой, в форме "редуцированного понятийного содержания"; для антропонимов в это содержание входят семы: "личность", "пол", "национальность", "социально-сословная принадлежность", "социальная оценка" [2, 4]. Примеры из антропонимикона "Тихого Дона": *Мавра* – казачка, соседка Прокофия Мелехова – "устаревшее", *Авдотья* – казачка, эпизодический персонаж – "устаревшее, простонародное", *Хрисанф* – казак, ровесник Григория Мелехова – "редкое", *Иоганн* – слесарь Ребиндер, "из обрусевших немцев" – "не русское", *Евгений* – аристократ, помещик Листницкий – "дворянское".

Изучение семантизации ИС в художественном тексте является центральной темой поэтической ономастики. В широком контексте литературного произведения антропоним и его субституты функционируют как "важнейший компонент семантико-стилистической системы текста, выполняя ведущую роль в создании его семантической композиции на трех уровнях: линейном (речевом), сюжетно-образном и идейно-смысловом (концептуальном)". Процесс семантизации ИС, по мысли О. И. Фоняковой, включает в себя в том числе: 1) онимизацию имени нарицательного в художественном тексте; 2) типизацию и семантическую конденсацию ИС в тексте литературного произведения; 3) апеллятивацию ИС за пределами текста в живой речи с экспрессивно-оценочной функцией [14; 163, 164]. Наличие у поэтических антропонимов потенциальной функции обобщения подтверждается наличием в языке таких единиц, как Обломовы, Онегины, Печерины, Мелеховы. Так, есть большая вероятность того, что в фамилии, которую носят центральные персонажи романа, писателем путем перестановки слогов МЕ-ЛЕ-Х

был зашифрован апеллятив ЛЕМЕХ ("часть плуга, подрезающая пласт земли снизу и передающая его на отвал" [6, 323]). Доказательством этому может служить разговор братьев Мелеховых – Петра и Григория, после революции примкнувших к разным политическим лагерям: " – Ты гляди, как *народ разделили*, гады! *Будто с плугом проехались*: один – в одну сторону, другой – в другую, *как под лемешом*. Чертова жизнь и время страшное! ты вот – брат мне родной, а я тебя не пойму, ей-богу! Чую, что ты уходишь как-то от меня. <...> Ты, Гришатка, до се себя не нашел. – А ты нашел? – спросил Григорий. – Нашел. Я на *свою борозду* попал. С нее меня не спихнешь! Я, Гришка, шататься, как ты, не буду" [16; ч. 6, гл. II, 20].

В тексте художественного произведения внутренняя форма (мотивация) антропонима оказывается эстетически значимой и, следовательно, функционально нагруженной [Касим 1990:119]. В силу своей семантической емкости литературный антропоним – это "весьма экономичное средство непосредственной и косвенной характеристики, которая обычно раскрывается в контексте либо этимологически" [15, 163].

Чаще всего в тексте художественного произведения этимологизируются прозвища как "самый мотивированный вид антропонимии в художественном тексте с прямо или косвенно (ассоциативно) характеризующей семантикой" [13, 45]. Так, причиной возникновения прозвища *Сморчок* послужила как внешняя, так и внутренняя непривлекательность, подмеченные у шолоховского персонажа другими героями: "Подошли четверо стариков с верхнего конца хутора. Один их них, *мелкий беззубый старичонка*, по уличному прозвищу *Сморчок*, был известен тем, что всю жизнь *сутяжничал*" [16; ч. 5, гл. XXIII, 613]. Двугранный характер этого прозвища подчеркивается его семантикой: сморчок – "что высморкано; род гриба; дрянной на вид человек, малорослый, невзрачный" [1, 237].

Изображение литературного персонажа может быть тесно связано с этимологией его *фамильного имени*. В современном языке связь между содержанием характеристики лица и значением нарицательной основы фамилии этого лица в большинстве случаев утрачена. Только в поэтической антропонимии, где фамилия герою присваивается автором согласно сюжету и идейному содержанию произведения, наблюдается много случаев использования значения нарицательной основы фамилии как дополнительного средства характеристики героя – это так называемые "говорящие фамилии", бывшие в моде у драматургов и писателей XVIII–XIX столетий [15, 159]. Для литературы XX в. слишком явное совпадение внутренней формы фамилии с особенностями ее носителя воспринимается как нечто нарочитое, поэтому такое совпадение, как правило, оговаривается автором: "Подъесаул *Калмыков*, маленький круглый офицер, носивший *не только в имени, но и на лице* признаки *монгольской* расы" [16; ч. 3, гл. XV, 299], "Есаул *Калмыков* сидел, обминая вислые усы, остро поблескивая горячими *монгольскими глазами*" [16; ч. 4, гл. I, 350] – Шолохов контекстным окружением подчеркивает неослабевающую со временем связь между родоначальником семьи и его потомком.

При подборе персонажам личных имен в реалистической литературе заметна заданность и традиционность: *писатель ориентируется* на традиции национального именника, на ассоциации, сформированные в сознании читателя, и, в некоторых случаях, *на исконную этимологию* того или иного *личного имени*, которую можно обнаружить в специальных церковных месяцесловах и справочниках (здесь и далее этимология имен приводится по: Петровский 1984, Православный месяцеслов 2000, Суперанская 1964, Тихонов 1995). Такая характеристика имени зачастую помогает увидеть место, отводимое писателем тому или иному персонажу в ряду других персонажей, иллюстрацией этому могут служить *личные, патронимические и образованные от календарных имен фамильные имена* некоторых героев романа "Тихий Дон". Так, семейное прозвание ***Мелеховы*** было выбрано Шолоховым для центральных персонажей неслучайно: в основе фамилии трудолюбивого семейства лежит *Мелёха* – сокращенная форма христианского имени *Мелетий* (греч. "пекущийся, заботливый, хозяйственный"). Однако в сцене, когда Пантелей Прокофьевич, прикрываясь именами своих сыновей – белых командиров, ездит по хуторам и обирает семьи большевистски настроенных казаков, этимология имени Мелетий в сочетании с личным именем ***Пантелей*** (церковный вариант имени – *Пантелеймон* – греч. "милостивый, жалостливый"; в христианской традиции Пантелеймон – покровитель больных) приобретает сатирическую окраску: "А *Пантелей* Прокофьевич хозяином пошел в амбар, поснимал с поветки хомуты и шлейки, понес к своей бричке. Следом за ним шла хозяйка, с лицом, залитым слезами, кричала, цепляясь за плечи: – *Батюшка! Родимый!* Греха не боишься! *За что сирот обижаешь*? Отдай хомуты!" [16; ч. 6, гл. IX, 73] – М. А. Шолохов использует прием несоответствия этимологии имени моральным качествам его носителя.

В начале романа даётся история появления Пантелея Прокофьевича на свет, когда его отец ***Прокофий*** Мелехов был вынужден защищать с оружием в руках беременную жену (*Прокопий* –

церковный вариант имени Прокофий – греч. "опережающий", "взявшийся за меч"): "*Прокофий* раскидал шестерых казаков и, вломившись в горницу, сорвал со стены *шашку*. Кружа над головой мерцающую, взвизгивающую *шашку*, *Прокофий* сбежал с крыльца. У амбара *Прокофий* настиг тяжелого в беге батарейца Люшню и сзади, с левого плеча наискось, развалил его до пояса" [16; ч. 1, гл. II, 7];

Личное имя центрального персонажа романа-эпопеи – ***Григорий*** (греч. "бодрствующий, бдительный"): "Будто и не было за его плечами дней *поисков правды*, *шатаний*, *переходов и тяжелой внутренней борьбы*" [16; ч. 6, гл. XXVIII, 156]; "Там, позади, всё было путано, противоречиво. Трудно нащупывалась верная тропа; Тянуло к большевикам – *шел, других вел за собой*, а потом брало раздумье, холодел сердцем" [16; ч. 5, гл. XIII. 551];

Наталья – (Наталия – лат. "родная"; "к рождению относящаяся, природная"): "*Наталья* кормила детей до года. *Всю жизнь вбивала в детей*, стала неряшливей к себе, все время, свободное от работы по домашности, тратила на них" [16; ч. 4, гл. V, 391]; Погибает Наталья, потому что совершает грех – убивает нерожденного ребенка: "Буду я с Григорием жить или нет, пока неизвестно, но родить от него больше не хочу. <...> – Это – *плод травить*? И поворачивается у тебя язык, у *бессовестной*?" [16; ч. 8, гл. XVI, 476];

Аксинья – (Ксения – церковная форма имени Аксинья – греч. "чужая", "странница"): в хуторе Татарском Астахова поселяется после замужества, Аксинья бросает мужа и уходит вместе с Григорием в Ягодное, только болезнь мешает ей следовать во время войны за любимым, и, наконец, свою смерть она находит в дороге. В тексте: "*Пеши пойду, поползу* следом за тобой, а одна больше не останусь!", «"*Собралась и пошла*, как будто в гости... Ничто ее не страшит, вот молодец баба!" Словно отвечая на его мысли, Аксинья сказала: – Видишь, какая я... *Везде пойду* за тобой, хоть на смерть!» [16; ч. 8, гл. XVII; 740, 742];

Дарья – на выбор из реального именника именно этого имени могла повлиять многогранность его этимологии: во-первых, Дария – перс. "сильная, побеждающая" – это значение реализуется в сцене расправы с Котляровым, за что впоследствии Дарья была награждена георгиевской медалью: "Весь этот день *Дарья* была общительной, веселой. Она долго вертелась перед зеркалом, всячески рассматривая медаль, раз пять переодевалась, примеряя, к какой кофточке больше всего идет полосатая *георгиевская ленточка*" [16; ч. 7, гл. XIII, 436]; Другое значение имени Дарья – перс. "относящаяся к Дарию": так, героиня очень любит мужчин и часто завязывает мимолётные любовные отношения. "Она (Наталья. – *Н. Д.*) всегда относилась к *Дарье* и ее *нечистоплотным любовным увлечениям* с чувством сожаления и брезгливости" [16; ч. 7, гл. XII, 426]. Возможно, среди мотивов выбора присутствует также фонетическое и графическое совпадение личного имени с апеллятивом *дарья* (иран. дарья "большая вода" [Суперанская 1969:43], ср. реки Амударья, Сырдарья): "*Дарья* повернула назад, проплыла сажени три, а потом на миг до половины выкинулась из *воды*, сложила над головой руки, крикнула: "Прощайте, бабоньки!" – и камнем пошла ко дну" [16; ч. 7, гл. XXI, 498];

В изучении антропонимического богатства "Тихого Дона" важное место занимает этимологическая интерпретация частной системы именования того или иного персонажа, яркой иллюстрацией этому является варьирование моделей именования купца ***Сергея Платоновича*** Мохова (Сергей – "римское родовое имя"): "*Сергей* Платонович Мохов издалека ведет свою *родословную*. <...>. От этого-то Мохова Никишки и повелся купеческий *род* Моховых" [16; ч. 2, гл. I, 112]. В молодости сын разорившегося купца был известен не иначе как "*Сережка-шибай*" (шибай – кур, вор. "перекупщик, барышник, кулак" [1, 632]): "Похоронив параличного отца, он со щербатого рубля повел дело. Начал *скупать* по хуторам щетину и пух... Лет пять бедствовал, *жулил* <...>, а потом как-то сразу вырос из *Серёжки*-шибая в *Сергея Платонови*ча, <...> и открыл мануфактурный магазин" [16; ч. 2, гл. I, 112-113]. Так *Сережка-шибай* ("потомственный спекулянт") становится ***Сергеем Платоновичем*** (Платон – греч. "широкий"), развернувшим вскоре свое дело "широко, как трехрядную гармонь" [16; ч. 2, гл. I, 112-113].

Владимир Мохов, сын купца Мохова – (*Владимир* – слав. "владеть" и "мир" или от готск. *Вальдемар* – "знаменитый властитель"), сочетание ***Владимир Сергеевич*** должно создавать образ "наследника знатного и могущественного рода": "*Владимир* Мохов, <...>, шел по мельничному двору. Ему льстил *почтительный* шепот завозчиков-казаков: – *Хозяйский наследник*... <...>. – А-а-а, *хозяин!*.. – с *насмешливым* приветом обратился к нему Валет. – Здравствуйте. – Здравствуй, *Владимир Сергеевич*!" [16, ч. 2, гл. I, 114], но беда в том, что Владимир, по признанию его отца, откровенно глуп ("А дети? *Владимир* глуп... Да и что толку?" [16; ч. 4, гл. VII, 404]).

Имя дочери Сергея Мохова ***Елизаветы*** (Елисавет – др. евр. "почитающая Бога") в тексте художественного произведения приобретает противоположный смысл – явное противоречие между именем и его носителем: "Так началось

моё знакомство с *Елизаветой* Моховой. Что она *испорченная девушка*, я понял с первого взгляда" [16, ч. 3, гл. XI, 254]; «"Пустая и, кажется, недалёкая девка," – в первый раз подумал так о дочери Сергей Платонович. "Чужая она мне," – думал он про дочь. – "И я ей чужой. Родственные чувства испытывает – поскольку нужны деньги... *Грязная девка,* имеет любовников... Боже мой!"» [16, ч. 4, гл. VII, 498];

Несколько примеров семантизации личных имён собственных второстепенных персонажей романа "Тихий Дон":

Емельян Константинович Атепин, компаньон купца Мохова, (*Емилиан* – греч. "приятный в слове", "льстивый"; *Константин* – лат. "постоянный"): "Из полковых писарей вылез *Емельян* Константинович в люди, оттуда же принес в семью затхлый душок *подхалимства, заискивания*" [16, ч. 2, гл. I, 117];

Вениамин (др.-евр. "сын правой руки"), лакей пана Листницкого : "жевал, вытягивал соки, а жевки выплевывал на серебряную тарелочку, которую сбоку, *на вытянутых руках*, постоянно держал молодой, из мужиков, лакей *Вениамин*" [16, ч. 2, гл. XIV, 168];

Лукерья (*Гликерия* – греч. "сладкая"), кухарка Листницкого : "Я, брат, эту *Лукерью* пристигну. Прощайся с ней, шельмой, отобью! Она – *как пирог с изюмом*. Только изюм-то повыковырянный, от того будто ряба малость. Люблю таких!" [16, ч. 2, гл. XIV, 171].

Таким образом, поэтические антропонимы романа-эпопеи М. А. Шолохова "Тихий Дон" способны воплощать авторский замысел о персонаже посредством этимологических характеристик, создавать оценочное представление о носителе имени и оказывать эмоциональное воздействие на читателя. Всякий антропоним в "семантическом фокусе" представляет собой загадку, которую необходимо раскрыть, опираясь на общеязыковые и культурно-психологические коннотации ИС в сознании народа и эстетические задачи писателя" [13, 39].

ЛИТЕРАТУРА

1. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. / В. И. Даль. – М.,1989-1991. – Т. 4.

2. Иванцова Е. В. Семантическая трансформация имени собственного в лексике и фразеологии современного русского языка. Автореф. дисс...-канд. фил. наук / Е. В. Иванцова– М, 1998. – 15 с.

3. Касим Ю. Г. Цель и средства включения мотивации имени собственного в художественный текст / Ю. Г. Касим // Шоста Республіканська ономастична конференція 4-6 грудня. 1990 року: Тези доповідей і повідомлень. ТІ, Одесса, 1990. – С. 119-120.

4. Катермина В. В. Личное имя собственное: национальные культурные особенности функционирования (на материале русского и английского языков): Автореферат .....к. ф. н. Краснодар, 1998. – 19 с.

5. Кухаренко В. А. О системном характере антропонимии национальной художественной литературы // Шоста Республіканська ономастична конференція 4-6 грудня. 1990 року: Тези доповідей і повідомлень. ТІ, Одесса, 1990. – С. 124-125.

6. Ожегов С. И. Словарь русского языка / С. И. Ожегов. – М., 1990. – 921 с.

7. Петровский Н. А. Словарь русских личных имен / Н. А. Петровский. – М., 1984. – 384 с.

8. Православный месяцеслов, церковный календарь на 10 лет: 2001 -2010 гг. – М., 2000. –192 с.

9. Суперанская А. В. Как вас зовут? Где вы живете? / А. В. Суперанская. – М., 1964. – 95 с.

10. Суперанская А. В. Структура имени собственного (Фонология и морфология) / А. В. Суперанская. – М., 1969. – 207 с.

11. Суперанская А. В. Теоретические проблемы ономастики. Дисс...доктора филол. наук / А. В. Суперанская. – Л.,1974. – 414 с.

12. Тихонов А. Н. Словарь русских личных имен / А. Н. Тихонов. – М., 1995. – 734 с.

13. Фонякова О. И. Имя собственное в художественном тексте: Учебное пособие / О. И. Фонякова. – Л., 1990. – 104 с.

14. Фонякова О. И. Семантизация имени собственного в художественном тексте / О. И. Фонякова // Шоста Республіканська ономастична конференція 4-6 грудня. 1990 року: Тези доповідей і повідомлень. Т.1. Одесса, 1990 а. 163-164 с.

15. Фролов Н. К. Функции антропонимов в художественном тексте / Н. К. Фролов //Духовная культура Сибири. – Тюмень, 1994. – С. 157- 164.

16. Шолохов М. А. Тихий Дон: Роман в 4-х книгах / М. А. Шолохов. – Кн. 1-2. – М.: Худож. лит., 1979-1980.

Рецензент – Г. Ф. Ковалев.

ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА “ДОНСКИХ РАССКАЗОВ” М. А. ШОЛОХОВА

© 2005 Н.М. Муравьева

Борисоглебский государственный педагогический институт

Шолоховский цикл “Донские рассказы” долгое время оставался в тени “Тихого Дона”. Этому способствовала и авторская оценка[1], и грандиозность “Тихого Дона”[2], но более всего тенденциозность в оценке ранней прозы Шолохова: долгие годы в рассказах видели правду только одной стороны – большевиков[3]. Такой подход к “Донским рассказам” можно увидеть и сегодня. В современном учебнике литературы для 11 класса[4] ранние произведения рассматриваются под таким углом зрения: в “Тихом Доне” качественно иной уровень осмысления жизни и художественного мастерства, “Донские рассказы” лишь ученический этап на пути к “Тихому Дону”. Резкая контрастность в изображении “наших” и “не наших”, однозначность авторской позиции, изображение “стихии ожесточения, а не примирения” – вот те черты ранней шолоховской прозы, которые выделяют авторы учебной статьи. “Сюжеты кровопролитий, братоубийств, сыноубийств на почве всячески подчеркиваемого классового размежевания, социального типового конфликта, весьма иллюстративно изображенных “богачей” и “бедноты” буквально переполняют книгу. Фактически вся серия донских новелл предельно социологична, создана из типовых ситуаций избиения одной частью народа другой части. Доводы для истребления – на уровне агитки, лозунга”, – читаем в учебнике[5]. В интересной и содержательной в целом телевизионной передаче о Шолохове “Писатель и вождь” 24 мая 2004 года Рой Медведев оценил “Донские рассказы” так: “Скромные, довольно примитивные рассказы”. С подобным высказыванием трудно согласиться.

Чем дальше от нас тот исторический период, тем явственнее проступает значение этих рассказов не только как свидетельства об одном из самых трагических моментов нашей истории, но и их значение в истории литературы XX века, так как молодой писатель, используя ресурсы жан-

---

[1] Известия, 1940, № 134, с. 3; Лежнев И. Путь Шолохова: творческая биография / И. Лежнев. – М.: Сов. Писатель, 1958. – С. 64; Кузнецов Ф. Ф. “Тихий Дон”: судьба и правда великого романа / Ф. Ф. Кузнецов. – М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 374-376.

[2] В. В. Чалмаев считает, что А. С. Серафимович поэтической зарисовкой о восхождении Шолохова (расширивший громадные крылья орелик) как бы узаконил практику возвеличивания романа и недооценки “малоформатной” прозы писателя (Чалмаев В. В. Новеллистика Михаила Шолохова: “внутренние сюжеты”, нравственные проблемы, поэтика / (В. В. Чалмаев //Литература в школе. – 2003. – № 6).

[3] См., например: Журавлева А. А. Михаил Шолохов / А. А. Журавлева, А. Н. Ковалева. – М.: Просвещение, 1975.

[4] Русская литература XX века. 11 класс: Учеб. для общеобразоват. учреждений: В 2 ч.– М.: Просвещение, 1999. – Ч. 2. – С. 180.

[5] Один из авторов учебника В. В. Чалмаев в статье “Новеллистика Михаила Шолохова: “внутренние сюжеты”, нравственные проблемы, поэтика” (Литература в школе. 2003. № 6) дает совершенно иную, чем прежде, интерпретацию цикла. Уже название статьи обозначает изменившийся угол зрения: наличие “внутренних сюжетов” говорит не только мастерстве писателя, но и о философской концепции, уведенной в подтекст. Автор статьи анализирует “скрытое, часто противоположное внешнему, эмпирическому сюжету движение нравственных представлений, глубинных психологических решений, их скрытое, изменчивое “многоголосие”, то есть именно то, в чем Шолохову было отказано в учебной статье.

ровой памяти, трансформируя жанр рассказа[6] в соответствии со своими художественными задачами, обогатил малую эпику 20-х годов усложненными образцами родовой структуры.

Правда шолоховских рассказов гораздо шире рамок марксистско-ленинских построений. Обладая особым чутьем к выявлению тех противоречий, которые буквально пронизали жизнь на сломе двух эпох, Шолохов дал наиболее полное выражение этих противоречий, делая акцент на их глубине и радикальности. В его изображении гражданская война – подлинная трагедия, а "подлинная трагедия (как в истории, так и в искусстве) есть смертельное противоборство таких сил, каждая из которых по-своему *виновна* (в данном случае речь идет о глубоком понятии "трагическая вина") и по-своему *права*", как справедливо полагает В. В. Кожинов[7]. Высокое предназначение человека в его духовном бытии и эмпирическая ущербность, фундаментальное несовершенство человеческой природы особо ярко проявляются, по мнению М. А. Шолохова, в период смены социально-экономических формаций, с предельной остротой обозначая трагизм человеческого существования.

"Надо уметь уловить подлинный голос бытия, целого бытия, бытия больше, чем человеческого, а не частной части, голос целого, а не одного из партийных участников его. Память надиндивидуального тела", – писал М. М. Бахтин[8]. Шолохову удалось "уловить подлинный голос бытия" и передать его посредством художественного слова уже в "Донских рассказах".

Рассказы, представляя собой единое целое по идейному замыслу, подчиняясь единому эмоциональному началу, связаны ассоциативно. "Монтаж" отдельных произведений цикла дает возможность создать широкомасштабное эпическое полотно, так как в конкретных эпизодах времен гражданской войны проступает глубокий смысл бытия, часто выражающийся с полной определенностью в подтексте. Ф. Ф. Кузнецов в книге "Тихий Дон": судьба и правда великого романа" пишет: "Донские рассказы" – нескончаемое, горькое повествование о том, как в этой страшной, будто лемехом разваленной жизни, люди убивали друг друга, как "безобразно просто они умирали". В лучших из своих "Донских рассказов" писатель умел говорить правду о жизни без "напыщенности слов". Это была правда о катастрофически резком падении в цене человеческой жизни, о ставшем повседневным бытом глубоком и всеобъемлющем страдании людей. Чисто шолоховское в "Донских рассказах" – то бесстрашие в выявлении жестокости жизни, какое не свойственно, пожалуй, никакому другому писателю"[9].

Конкретные человеческие судьбы, вписанные в пространство Дона и время гражданской войны, связываются в нашем воображении воедино и воспринимаются не просто как частные случаи из жизни, не только как совокупность смыслов отдельных произведений М. А. Шолохова, а как некое художественное единство. Повторяющиеся основные мотивы, единый хронотоп, общие стилистические приемы создают под- и надтекстовую художественную целостность.

М. А. Шолохов, художественно, образно осваивая мир через интуитивное к нему отношение, как А. Пушкин, Ф. Достоевский, не оставил чисто философских сочинений, но был настоящим философом. Н. Бердяев писал: "Подлинно философ лишь тот, кто имеет интуицию бытия, чья философия имеет жизненный источник. Настоящая философия имеет непосредственные пути сообщения с бытием"[10].

Та картина мира, которую создает М. А. Шолохов в своих произведениях и в "Донских рассказах" в том числе, его интуитивные философские прозрения, позволяют констатировать, что, отражая проблемы, связанные с жизненным выбором человека, писатель выстраивает свою философскую концепцию в традициях русской философии. Сущность и смысл человеческого бытия – главная тема романа-эпопеи "Тихий Дон" – раскрывается уже в ранних произведениях. Онтологическая парадигма "Донских рассказов" в качестве основы имеет совершенно по-особому выстроенные время и пространство, их художественная "зримость" и интенсифицированность создают в подтексте ранней шолоховской прозы метафизический уровень повествования.

---

[6] Пономарева Е. В. Трансформация М. Шолоховым традиции русского рассказа в контексте русской новеллистики 20-х гг. XX в. / Е. В. Пономарева // Вестник МГОПУ им. М. А. Шолохова. Филологические науки. – 2002. – № 1. – С. 8.

[7] Кожинов В. В. Россия. Век XX-й (1901-1939). История страны от 1901 года до "загадочного" 1937 года. Опыт беспристрастного исследования / В. В. Кожинов. – М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2002. – С. 225.

[8] Бахтин М. М. Собр. соч. в 7 т. / ИМЛИ им. Горького, Российская академия наук / М. М. Бахтин. – М.: Русское слово, 1996. т. 5. – С. 78.

[9] Кузнецов Ф. Ф. "Тихий Дон": судьба и правда великого романа / Ф. Ф. Кузнецов– М.: ИМЛИ РАН, 2005. – С. 377.

[10] Бердяев Н. А. Философия творчества и культуры / Н. А. Бердяев. – М.: Искусство, 1994. – Т. 1. – С. 73.

Человек у Шолохова включен во время и вечность. В понимании этих философских категорий писатель очень близок к Н. А. Бердяеву, одной из важнейших тем философии истории которого была тема соотношения времени и вечности. В своей работе "Смысл истории", изданной в 1923 году в Париже, он высказал мысль о том, что все мы живем не в каком-то одном времени, а, по меньшей мере, в трех одновременно: космическом, историческом и экзистенциальном, потому что человек является существом природным, социальным и духовным. Герои "Донских рассказов" также принадлежат одновременно к трем мирам. Мир космический – это прежде всего включенность человека в жизнь природы, в ее круговорот. Неторопливый ход времени космического, его необратимость и неумолимость герои "Донских рассказов" чаще всего осознают в степи, наедине с природой. Художественным воплощением космических пространственно-временных отношений, например, в рассказе "Пастух" становится образ живой земли, под толстыми пластами которой "бьется и мечется иная, неведомая жизнь".

Уже в первых произведениях появляется "шолоховский" герой – казак, хлебороб, который по способу своего существования неразрывно связан с жизнью земли. Кровная связь с землей, со всем живым на земле всегда важна для писателя при расстановке нравственных акцентов в характеристике героя. В работе на земле-кормилице телеологический смысл существования Пахомыча ("Коловерть"). Осознание неестественности, парадоксальности и катастрофичности самой ситуации, когда землю, чтобы работать на ней, надо отвоевывать, крах надежды на возвращение к мирному труду приходят еще до разгрома отряда. Крестьянская натура Пахомыча противится войне. Гибель людей и собственная участь отходят на второй план, когда гибнет лошадь. Для него она прежде всего племенная матка, которую он загубил. Жизнь теряет смысл вместе со смертью того существа, которое хотя бы в мыслях о будущем связывало с клочком земли, ради которого шел воевать. Абсолютное равнодушие ко всему происходящему овладевает стариком. Пенье жаворонка в небе над степью (бисерная дробь, вторящая пулеметам) лишь подчеркивает трагическую безысходность ситуации: возвращение к прежней упорядоченной жизни невозможно.

В разгар боя Пахомыч как бы выпадает из реального времени: оно замедляет свой ход, почти останавливается, оставляя героя наедине с природой. Сладкий запах земли будит в душе самое сокровенное. Весь отпущенный судьбой остаток времени Пахомыч проживает в эти мгновения. Только дважды "оживает" он после этого: увидев зеленеющую пшеницу и в момент столкновения с хуторскими казаками. "Оживляет" его слово "земля".

После гибели лошади меняется не только время, но и пространство: в рассказе исчезает вертикаль. Пространство в пейзажной зарисовке организовано только по горизонтали, оно намеренно "заземлено" – небо с поющим жаворонком отделено завесой золотистой пыли, оно недосягаемо. "Некосмичность" этого пейзажа уже была подготовлена ночным пейзажем накануне ухода к красным: на небе не было звезд, даже месяц – всего лишь бледное отражение. Тогда, принимая решение, Пахомыч "больно чувствовал, что обычная жизнь уходит, не оглянувшись, и едва ли вернется", и ночь окутала героев и хутор мутью. Теперь он осознает, что уходит не просто налаженная, освященная любовью к земле жизнь, завершается его собственный жизненный путь. В финале нет ни звезд, ни луны – ночь беззвездная, волчья.

Работа на земле роднит людей противоположных лагерей: деда Гаврилу и Петра ("Чужая кровь"), Федора и деда Пантелея ("Батраки"). Маленький Мишка с болью вспоминает потравленную скотом пшеницу: "Помнит Мишка, как батянька, такой большой и сильный, страшно кривил лицо, и по запыленным щекам его скупо текли слезы" ("Нахаленок"), а в минуту детской обиды запах влажной земли приносит успокоение. Степь для Мишки, живущего в "своем", маленьком пока мирке, – "чужое" пространство. В смутное время гражданской войны оно может стать опасным, но все в последнем пейзаже рассказа наполнено ночным покоем: мягким светом, звоном родниковой воды. Степь оберегает своего будущего работника, казака.

Даже герой рассказа "Илюха", не являясь казаком по рождению, близок к другим шолоховским героям любовью к земле. По сути своей он – человек природный: в первой части рассказа долгая охота не утомила его, с легкостью "ворочал" он медвежью тушу. В городе продолжает оставаться "деревенским": замечает "сочный запах цветущих тополей", ручка в его сильных, привычных к работе пальцах "листком осиновым трясется". Первое чувство приходит к нему весной, когда и в природе все оживает: хохочет молодо, "по-весеннему". Все сравнения, которые использует писатель, взяты из прежней, крестьянской, жизни Илюхи: "в голове будто кузница стучит размеренно и жарко", строчки заявления, "как пенистые стружки из-под рубанка", даже "жесткие по-звериному глаза" Илюхи в связке с эпизодом охоты на медведя не разрушают целостного образа крепкого, сильно-

го природного человека, способного к тому же на настоящее чувство. Да и в будущем Илюха, закончив агрономические курсы, собирается землю "лечить". В рассказе "Батраки" у Федора руки хлеборобские, "чугунной крепости", привычные к работе на земле, в них неуместно выглядит карандаш, но они чувствуют "горячее, живое трепетанье" плуга.

Работа на земле, родство с бескрайним простором степи является непременным условием того жизнеустройства донского казака, к которому стремится его душа. Поэтому, читая в рассказе "Чужая кровь" о состоянии деда Гаврилы после смерти сына: "Прахом дымилось все нажитое десятками лет. Руки падали в работе; но весною, когда холостеющая степь ложилась под ногами, покорная и истомная, манила деда земля, звала по ночам властным, неслышным зовом. Не мог противиться, запрягал быков в плуг, ехал, полосовал степь сталью, обсеменял ненасытную утробу ядреной пшеницей-гиркой", мы понимаем, что смешение в одном отрывке слов с различной эмоциональной окраской оправдано. Оксюмороны "покорная" – "властная", "звала неслышным зовом" точно передают психологическое состояние героя: его исступленность вызвана не негативным отношением к земле, а тем горем, которое свалилось на старика. Как хлебороб, он не может оставить землю "холостеющей", он "полосует", режет землю плугом, бросает в землю семена, которые, несмотря на его состояние, не могут не вызвать законной гордости и восхищения, потому что "ядреная пшеница-гирка" – это пшеница высшего класса. Ненасытность земной утробы вызывает боль, потому что работает дед один. Если бы рядом был сын, "ненасытность" только радовала бы, была бы стимулом одухотворенного труда. Но деда не заботят думы о будущем урожае: жизнь потеряла смысл, потеряла смысл и работа на земле.

Все изменилось с обретением нового сына: "Пахали, боронили, сеяли, ночевали под арбой, одеваясь одним тулупом, но никогда не говорил Гаврила о том, как крепко, незримой путой, привязал к себе его новый сын. Белокурый, веселый, работящий, заслонил собою образ покойного Петра. О нем вспоминал Гаврила все реже. За работой некогда стало вспоминать". Работа на земле стала близкой названому сыну, потому и заслоняет он образ родного сына деда Гаврилы: с Петром старый казак вновь возвращается в тот круг забот, которые и нужны ему в этой жизни. Появился смысл в жизни, и работа тоже обрела смысл.

Историческое время "Донских рассказов" – время гражданской войны, не оставляющее человеку возможности остаться в стороне, переждать лихую годину, время, для которого Шолохов нашел удивительно емкое слово, позволяющее проникнуть в суть явления и имеющее характерную донскую окраску – "коловерть"[11]. Н. А. Бердяев писал о времени историческом: "История не только откровение Бога, но и ответное откровение человека Богу... Поэтому история есть такая страшная, такая сложная трагедия"[12]. Историческое время по сравнению с космическим оперирует меньшими временными категориями, причем, как это было принято, отсчет ведется от христианских праздников: "на четвертой неделе поста", "на пятую неделю пасхи", "после покрова". У Н. А. Бердяева для определения исторического времени есть геометрическое изображение – линия. Но время гражданской войны невозможно разместить на линии. Коловерть – это не просто линия, а линия, закручивающаяся в спираль. Вращаясь, она втягивает в свое коловращение всех, даже тех, кто по логике вещей не должен туда попасть – Нахаленка, потерявшего отца, мальчишку-сиротку ("Продкомиссар"), Алешку и его братьев и сестер ("Алешкино сердце"), даже жеребенка... К столкновению "смертных врагов" Ефима и Игната ("Смертный враг"), отца и сына ("Продкомиссар"), батрака и хозяина ("Батраки") толкают политические убеждения, но дети, безвинно страдающие, втянуты в коловращение тоже.

Историческое пространство "Донских рассказов" сужается до хутора, станицы. И это пространство разделено невидимой чертой: "Со дня перевыборов через хутор словно кто борозду пропахал и разделил людей на две враждебные стороны" ("Смертный враг"). Переход через эту черту в другой лагерь для большинства героев невозможен, хотя делит она на врагов даже членов одной семьи ("Продкомиссар", "Бахчевник", "Коловерть"). Нарастание "мстительного, истребительного крещендо", по точному выражению С. Семеновой[13], казалось бы, ничто не в силах остановить. Думается, отсюда, из коловерти "Донских рассказов" берет начало тема Дона, замутненного в "годину смуты и разврата".

Экзистенциальное время наиболее значительно: оно формирует или разрушает смысл су-

---

[11] "Коловерть – *Перен.* Круговорот, быстрое, увлекающее за собой движение чего-л." // Словарь языка Михаила Шолохова. – М.: ООО "ИЦ "Азбуковник», 2005. – С. 455.

[12] Бердяев Н. А. Смысл истории. Опыт философии человеческой судьбы / Н. А. Бердяев. – М., 1975. – С. 55.

[13] Семенова С. Философско-метафизические грани "Тихого Дона" / С. Семенова // Вопросы литературы – 2002. – № 1.

ществования каждого конкретного человека. Оно всегда относительно. Его течение зависит прежде всего от психологического состояния героя. В рассказе "Смертный враг" проходят секунды между осечкой и двумя следующими выстрелами, но для Ефима, находящегося под дулом винтовки, бег времени замедляется настолько, что он успевает уйти из-под выстрела. "В повести "Путь-дороженька" дни без отца тянутся бесконечно: "Как в тяжелом удушливом сне таяло время. <...> Плыли-плыли, уплывали спеленатые черной тоской дни", "нескончаемо долго волочилось время" для Федора, героя рассказа "Батраки", в ожидании суда. Экзистенциальное время Н. А. Бердяев геометрически определил как точку. У Шолохова и здесь несколько иное мироощущение: невозможно быть точкой на спирали, в коловерти. Коловерть неизбежно толкнет, выплеснет, изменит положение героя. Мир экзистенциальный в каждом рассказе разрывает спираль, и этот разрыв губителен для героя: он несет или смерть ("Родинка", "Продкомиссар"), или бесконечную душевную муку ("Чужая кровь", "Обида", "Семейный человек"), или остается навсегда в душе героя, несмотря на благополучный финал ("Путь-дороженька").

Об экзистенциальном пространстве проникновенно писал П. Флоренский: "Пространство художественного произведения, этот замкнутый в себя мир, возникает через отношение духовной сущности – к другому. Пространство порождается самопроявлением сущности, оно есть свет от нее, и потому строение пространства в данном произведении обнаруживает внутреннее строение сущности, есть проекция его и внятное о нем повествование"[14]. Экзистенциальное пространство "Донских рассказов" – это чаще всего духовные координаты, привязанные к какой-то определенной точке пространства: хронотоп дороги (рассказ "Обида"), поля боя ("Родинка"), места заключения ("Коловерть"), переправы ("Жеребенок"), бахчи ("Бахчевник"). Экзистенциальное пространство у Шолохова всегда выведено в пространство космическое: трагедии человеческие разворачиваются в степи, за хутором. Дон, ночное небо, степной ветер и лиловая степь становятся свидетелями человеческой жестокости. И даже если конфликт возникает в пространстве дома, разрешается он, как правило, вне его: " – Под сердце... бей... – хрипел Яков Алексеевич, распиная Степку на мокрой, росистой земле..." ("Червоточина").

В идеале герой "Донских рассказов" должен жить в совпадающих мирах: ощущать родство с природным миром, как социум – должен иметь справедливое устройство жизни, а смысл личностного существования видеть в преодолении внутренних противоречий, изначально присущих человеческой природе. В рассказах совпадения миров, даже двухкратного, почти никогда не происходит, и в этом причина трагизма шолоховского героя. Даже в оптимистическом финале повести "Путь-дороженька" есть только движение, устремленность к этому совмещению в будущем. Три мира, в которых одновременно пребывает шолоховский герой, почти сливаются. Время историческое обретает четкость; чеканность фраз и канцелярский стиль создают атмосферу долгожданной упорядоченности жизни: "Перед Петькой в отчетных цифрах проходит налаженная, размеренная, как часы, жизнь. Протокол. Выработка резолюций. Пожелания". Немота телеграфных столбов подтверждает эту упорядоченность (в рассказе "Продкомиссар" именно "голос" телеграфных столбов оповещает о беде: как о продразверстке, так и о восстании).

Космическое время (Дон, горы) ведет для героя свой отсчет, но темень в природном мире – черная и вязкая, лед с хрустом ломается под ногами (впервые этот звук появляется в "Родинке" как знак крушения надежд на спокойную мирную жизнь), обозначая "ломку" старой неприкаянной жизни, полной боли и отчаяния, но не обещая впереди покоя и счастья. Насупленные горы, багровый месяц, косые тени в степи, горький запах полыни сопровождают героя на пути-дороженьке туда, где жизнь "хромает". Но этот путь Петька выбирает сам, поэтому шлях все-таки серебрится глянцем, ледок отсвечивает голубым. Время космическое, историческое и экзистенциальное сливаются, пространство дороги, хотя и не идеализируется как пространство социальное, все же в данный момент финала повествования также включается в это единство. Герой повести видит смысл своего существования в обустройстве жизни лучшим образом для других людей (идея человеколюбия), находит свое место в классовой борьбе (эмблема – пятиконечная звезда) и включается в ритм природного мира: "Без конца кучерявится путь-дороженька, но Петька твердо шагает навстречу надвигающейся ночи, и из голубого полога неба бледно-зеленым светом мерцает ему пятиугольная звезда".

Ощущение слияния времени космического, исторического и экзистенциального для героя рассказа "Червоточина" трагично, оно находит свое воплощение в мистической сцене похорон, в часто повторяющемся сне. Степка отчетливо видит каждый листик, каждую веточку (мир космический), исторический мир находит свое воплощение в образах "незнакомых, чужих людей" (свои в действительности оказались страшнее чужих). Появляются здесь и образы "сухобыло-

го бурьяна" и остролистого змеиного лука, напоминающие о весеннем пейзаже. Холодные комья, падающие на грудь – та страшная тяжесть, которая давит, не давая дышать, жить полной жизнью, в реальном мире. Жуткая сцена похорон заставляет Степку все чаще задумываться о неизбежности скорой смерти. Ночь в степи, после которой разыгралась трагедия, прекрасна: она наполнена неведомыми травяными запахами, звоном кузнечиков, но слова "тосковал сыч" предупреждают о несчастье (крик сыча в народных поверьях предвещает беду). Небо – бисерное – подчеркивает единение Степки со всем этим огромным и бесконечным космическим миром, но этот мир таит и опасность: он убаюкивает своим умиротворением. "Парная темь" превращается в густую, фиолетовую, оплетающую паутиной. Из этой паутины не выбраться уже ни Степке, ни Прохору.

"Выпадение" из космического мира для человека земли всегда трагично, оно обязательно влечет за собой потерю смысла жизни. Безногий Аникей ("Лазоревая степь") гладит глыбы вспаханной земли, страдая от того, что никогда уже не придется ему эту землю пахать. В рассказе "Обида" Степан сначала из-за неурожая, потом из-за грабежа выключен из мира природного, без которого не мыслит своего существования. Природная закономерная логика круговорота дана через восприятие героя, отъятого от него: "Надежда выгорела вместе с хлебом. В августе начали обдирать кору с караичей и дубов, мололи и ели... Перед покровом Степан, падая от истощения, пригнал быков на свой участок земли... <...> Сошла осень. Засыпало хутор снегом". Сюжетное время свертывается, так как экзистенциальный мир застыл, замер в ожидании, остался только отсчет космического времени.

Уже первые строки о засухе, обезобразившей землю, и неурожае, железными копытами прошагавшем по хлебам, выдвигают на первый план две детали пейзажа: землю, потрескавшуюся, умирающую от жажды, и дорогу, причем образ дороги имеет и конкретное значение – шлях с седой пылью, и метафорическое – "дорога" неурожая. Образы земли и дороги в качестве внешних деталей пейзажа психологизируются, становятся опорными в системе философского подтекста рассказа, разрастаясь до символов – засуха обезобразила не только землю, но и души, а "дорога" неурожая "железными копытами" искалечила и людские судьбы.

Образ дороги с самого начала несет отрицательную нагрузку: все непоправимо страшное в рассказе происходит именно на дороге. Чрезвычайно тяжело достается старому Степану дорога за семенным зерном. Быки от голода еле передвигают ноги, такое впечатление, что только упряжь не дает им упасть. Афоне, за неимением быков, пришлось ехать на корове, что не только вызывало неудобства, но и было унизительным для казака.

Дорога бездушна. На станции странников – людей с дороги – даже не пустили в дом переночевать (спали в санях, как бы продолжая дорогу). На дороге же – поединок: сытого и голодного, уверенного в своем превосходстве и понимающего свой проигрыш (и здесь значима каждая деталь: ухмылки, семечки, масляный румянец щек противника).

Самое страшное событие в жизни Степана тоже происходит на дороге. И здесь в рассказе появляется первое слово-"пароль" (а всего их два) – "семенной", который без объяснений понятен крестьянину: сразу после уборки урожая хлеб делится на семенной и едовой, и семенной хлеб остается неприкосновенным. Люди, встретившие Степана на дороге, не хотят понимать пароля. Как будто они не хлеборобы. Именно в этот момент – на дороге – выносится смертный приговор, который приведет в исполнение Степан: люди, не ответившие на пароль "семенной хлеб", не имеют права на жизнь.

Последняя встреча также происходит на дороге, снова звучит пароль. Теперь это слово "мальчонка". На сей раз Степан глух к паролю, хотя про себя он сразу решил: мальчонку возьмет к себе (а ведь своих восемь ртов!), но простить тавричанина не может. Почему? Объяснение дает образ земли.

Когда весовщик на элеваторе топчется по рассыпанному зерну, Степан не может понять его равнодушия. Для него вся жизнь в этих тугих мешках ("золотой, шуршащий поток пшеницы" – главная ценность в жизни хлебороба). В первый раз за все убийственное время голода Степан мечтает, и в его мечтах тот безжизненный клочок земли с кривыми и страшными (пустыми!) бороздами преображается: "перед закрытыми глазами его стлалась вспаханная черная деляна, там, у Атаманова кургана, и он, Степан, мечущий из горсти полновесное семя..." Каждое слово в этой фразе имеет свой потаенный смысл. Упоминание о кургане не случайно: начиная с ранних произведений, курган становится символом связи поколений, тысячелетней крестьянс-

[14] Флоренский П. Имена / П. Флоренский // Опыты. Литературно-философский ежегодник. – М.: Сов. писатель, 1990. – С. 362.

[15] Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – 235.

кой традиции. Деляна стелется в мечтах (стелется как драгоценная ткань – подобные сравнения будут потом и в "Тихом Доне", и в "Поднятой целине"), это уже не "вероломная" земля и борозды не рваные, распаханные на пределе последних сил, а ровные, черные, и зерно полновесное – не тот сорный хлеб, который ели всю зиму.

Клочок вспаханной земли меняет свой внешний вид на протяжении рассказа – он зарастает сорной травой. Точно так же "зарастает" ненавистью и душа Степана. Метафорические эпитеты и сравнения, определяющие деляну, меняются в зависимости от эмоционального впечатления героя. Осенью земля "вероломная", потому что она ждала посева несмотря ни на что (с засухой хлебороб бороться не может), а весной это "обманутая" земля – ведь Степан не уберег семенной хлеб! "Черная, распластанная трупом, пахота"... Мертвая земля требует отмщения: белым полымем полыхает перед глазами лицо человека, отобравшего хлеб. Употребление слова "полымем" вызвано необходимостью подчеркнуть всеохватность чувства. Одна мысль неотступно преследует Степана – потому там, в степи, желание отомстить реализуется с такой ужасающей жестокостью и неотвратимостью, что не раз эта сцена возникала в воображении.

Тавричанин даже не сопротивляется. Он читает свой приговор с первой секунды узнавания: "резко побелел сначала загорелый лоб, бледность медленно сползла на щеки, дошла до подбородка и рябью покрыла губы". Шолохов лишает тавричанина злодейских черт: у него усталое лицо, умерла жена. Его внутреннее состояние писатель, в отличие от Степана (об "обиде" Степана читателю сказано уже достаточно, чтобы понять его поступок), описывает подробно: сначала ужасающе беспечный голос и прыгающий палец, показывающий на сына: надежда, что, может, в нем спасение. Потом тупой взгляд, косноязычные слова и страшное осознание неизбежности смерти. Озвучивание последних мыслей тавричанина – это для Степана: ему дальше жить с этой смертью. Степь нерушимо спокойна в голубых сумерках, а Степану покоя не будет: снова белым полымем будет полыхать лицо тавричанина, застывшее в судороге животного ужаса, будет звучать в ушах надрывный крик осиротевшего мальчишки...

Дважды звучат в рассказе слова-"пароли" (семенной хлеб и мальчонка), обозначающие смысл жизни героев, и оба раза они остаются без ответа, хотя ценность и того, и другого неоспорима: тавричанин в последнее мгновение жизни думает о хозяйстве, т. е. пароль "семенной хлеб" сейчас важен и для него, а Степан осознает ценность жизни мальчонки, т. е. пароль "мальчонка" понятен ему. Нарушение каждым из героев двух основ жизни (хлеборобства и заботы о продолжении рода) наказывается: один принимает смерть в степи, другой, ослепленный местью, будет нести крест вины всю оставшуюся жизнь (или "ноне без крестов живем, с жестянками" и о Степане?). Н. В. Стюфляева в качестве примера устойчивости мотива жизни "без креста" в творчестве М. А. Шолохова приводит рассказ "Обида"[16].

В отличие от "Тихого Дона"[18] и "Поднятой целины"[19], где образы природы многофункциональны, в "Донских рассказах" они выполняют в основном две функции: в духе фольклорной традиции являются параллельными или контрастными внутренним переживаниям героев и проявляют авторскую позицию, выявляя общее состояние мира, но уже эта двухфункциональность предвосхищает тот лирический эпос природы[20], который будет развернут затем в "Тихом Доне" и "Поднятой целине". В цикле "Донских рассказов" поражает общее состояние природы. С одной стороны, она живет своей, обособленной жизнью, цикличной, размеренной, в которой властвуют только законы продолжения рода (в финалах многих рассказов возникает мотив равнодушной природы), с другой, природа "Донских рассказов" сумрачна, тосклива, иногда даже зловеща. Это мир без солнца. В пейзажных зарисовках – "вязкая темь", "мутный рассвет" ("Семейный человек"), "мокреть мглистая" ("Родинка"), "мокрость пасмурная" ("Пастух"), "белая муть" ("Продкомиссар"), "мглистая утренняя сырость" ("Бахчевник"), "темень, черная и строгая" ("Чужая кровь").

---

[16] Стюфляева Н. В. Христианские мотивы в поэтике романа М. А. Шолохова "Тихий Дон" / Н. В. Стюфляева // Шолоховские чтения. Сборник научных трудов.– М.: Альфа, 2002. – Вып. 2. – С. 142.

[17] Мотив "колючести" исследуется в ст.: Балашова С. Е. О приеме повтора как характерной черте стиля М. А. шолохова в "Донских рассказах" / С. Е. Балашова // Шолоховские чтения. Сборник научных трудов.– М.: Изд. дом "Таганка" МГОПУ, 2004. – Вып. 4. – С. 15.

[18] Ширина Е. А. Образ природы в романе-эпопее М. А. Шолохова "Тихий Дон" / Е. А. Ширина. – Белгород: БелГУ, 2004.

[19] Муравьева Н. М. Философско-поэтический контекст романа М. А. Шолохова "Поднятая целина". – Борисоглебск: БГПИ, 2002.

[20] Муравьева Н. М. Космос философско-поэтического контекста романа М. А. Шолохова "Поднятая целина": система коррелят и символов. Автореферат дисс. ... канд. филол. наук / Н. М. Муравьева. – Тамбов, 2000. – С. 7.

Действие первого рассказа "Родинка" разворачивается поздней осенью, что сразу задает определенную тональность: ведь и в фольклорной поэтике, и в традиции древнерусской литературы[21] осень – пора увядания, умирания. Осенние пейзажи (мгла, туман, сырость, вкрадчивый шепот волн), отражая внутреннее состояние Николки, уставшего в свои 18 лет от войны и мечтающего о мирной жизни, учебе, в соединении с архетипическим мотивом поединка отца и сына в его "осовремененном" звучании[22] выводят на образы "Слова о полку Игореве": "солнце закрылось тучей, и на степь, и на шлях, на лес, ветрами и осенью отерханный, упали плывущие тени", – придавая повествованию эпическую широту, отражая эпическое состояние мира.

Осенние пейзажи в рассказах "Батраки", "Пастух", "Калоши", в повести "Путь-дороженька" создают ассоциативный фон, в котором преобладают тоскливые, печальные ноты (иногда это звук в прямом смысле – крики журавлей в повести, например), появляется мотив болезни ("чахоточность"), когда яркие краски обманчивы, потому что они тоже показатель нездоровья: "чахоточной румянец зорь" ("Пастух"), "чахоточная зорька", "немощный зимний рассвет" ("Путь-дороженька"). В рассказе "Батраки" этот образ получает еще большую определенность: "далекий лес за рекою, на горизонте, напоминал небритую щетину на щеках хворого человека". Мир, в котором живут герои "Донских рассказов", нездоров, все в природе говорит об этом.

Пейзажи "Донских рассказов предельно некосмичны. Небо чаще всего "серенькое, по-осеннему бесцветное" ("Родинка"), оно "серо мутнеет, тучи ползут с восхода, слегка окрашенные по краям кумачовым румянцем" ("Батраки"). Кумачовый румянец вновь напоминает румянец больного чахоткой. Сравнение неба с вянущим вишневым цветом в рассказе "Коловерть" поэтично, напоминает о весеннем цветении, но "вянущий цвет" – опять же эпитет, констатирующий нездоровье окружающего мира.

Звезды появляются редко, и их появление связано с каким-то "просветом" в судьбе героя, иногда мнимым, иногда действительным. В рассказе "Батраки" Федор заметил, как "сквозь дырявую крышу навеса крапинки звезд точили желтенький лампадный свет", после разговора с Фролом о заработках. А после ухода от хозяина он будто заново открыл мир: перед ним распахнулось "золотисто-голубое шитво неба". В рассказе "Бахчевник" над героем тоже раскинут "золотисто-рябой полог", но под этим пологом вершится неправедный суд. Поэтому в мире "Донских рассказов" ночь чаще всего "беззвездная, волчья" ("Коловерть"), она "темнее темного" ("Пастух"), "дегтярной лужей застыла над станицей темнота" в рассказе "Алешкино сердце", и в этой темноте Алешка остается наедине с горем и голодом.

Перед покушением на Федора ("Батраки") природа предупреждает героя: "Ночь висела над степью дегтярно-черная, тучи, как лед в половодье, сталкивались и громоздились одна на другую, громыхал гром, за лесом чертила небо молния". Конвенциональность этой пейзажной зарисовки очевидна: упоминание о ледоходе после слов деда Пантелея ("Заварил кашу...") говорит о ломке сознания батраков, о сопротивлении новым законам зажиточных крестьян, но подтекст гораздо глубже: "дегтярно-черная туча" висит ведь не только над хутором, но и над степью, в природе также нет гармонии, как и в жизни людей. Давящая сила ночи настолько велика, что в повести "Путь-дороженька" появляется звуковой образ, свидетельствующий об этой силе: ночь "гудела" в катух, он дополняет зрительный образ "запорошенного хлопьями туч" неба.

Даже яркий цвет в общем контексте воспринимается как отрицательная характеристика: "синевою хмурилась ночь" в повести "Путь-дороженька". Месяц, появляющийся иногда, – "настырный", "кособокий" ("Алешкино сердце"), в окно "нагло засматривал, на чужое горе, на материнскую тоску любуясь" ("Чужая кровь").

Благотворность и живительность солнечных лучей в мире "Донских рассказов" чаще всего – в прошлом: "днями летними, погожими в степях донских, под небом густым и прозрачным звоном серебряным вызванивает и колышется хлебный колос" ("Родинка"), а в настоящем – туман, сырость, небо, закрытое тучами. В рассказе "Продкомиссар" в прошлом – июль знойный, "желтопенная ромашка", а в настоящем – "лиловый снег сбочь дороги", "голубая пелена" снега, "белая муть" бури. В рассказе "Коловерть" солнце заботливо "лижет" горячими лучами сады, степь, могильный курган с каменной бабой и Гришку, оставляющего глянцевитую борозду. Но вместе с последним солнечным позабытым лучом гаснет и надежда на мирную, хлеборобскую жизнь.

В рассказе "Смертный враг" яркие природные краски (оранжевое солнце, месяц, отлива-

[21] Бекедин П. В. Древнерусские мотивы в "Тихом Доне" М. А. Шолохова (к постановке проблемы) // Русская литература. 1980. № 2. С. 92-108.

[22] Саськова Т. В. Архетипическое и историческое в малой эпике М. А. Шолохова / Т. В. Саськова // Шолоховские чтения. Сборник научных трудов. – М.: Изд. дом "Таганка" МГОПУ, 2003.

ющий золотом, густая синева неба, голубизна снега, "звездочка, застенчивая и смущенная, как невеста на первых смотринах", желтые крапины звезд на черном пологе неба) тоже в прошлом, "до борозды", а в настоящем – ночь, неуклюже громоздящая темноту, густо-фиолетовый снег, бесформенные тучи, "темь и тишина, тишина и темь".

В мире "Донских рассказов" солнце – беспощадное, его жаркие лучи выжгли степь так, что земля "обуглилась" ("Пастух"). В засуху трещины на земле, как на губах умирающего от жажды человека, "кровоточили глубинными солеными запахами земли" ("Обида"). Зимой оно маленькое, "бескровно желтое" ("Калоши"), в рассказе "Батраки" Федор видит "желтый пятачок солнца". Только иногда, "не скупясь, по-простецки", сыплет оно "жаркий свой свет" на степь ("Батраки"). В первой части рассказа "Нахаленок", самом солнечном из всех, ласковые лучи солнца целуют Мишку в макушку, как маманька, но "кровянистость" рассветных облаков предвещает трагические события, и во второй части солнце исчезает.

Онтологическая парадигма "Донских рассказов" включает Дон, он занимает столь важное место, что М. А. Шолохов выносит его в заглавие цикла. Полифункциональность образа Дона в ранних произведениях отметила Н. Ю. Комирная[23]. Синтез архетипического значения реки как границы между жизнью и смертью, между бренным и вечным и символики гражданской войны прочитывается в рассказе "Жеребенок", где Дон разделяет красных и белых, но в момент спасения жеребенка граница исчезает. Водная коловерть становится испытанием на человечность, на способность к состраданию. С выстрелом белогвардейского офицера граница появляется вновь, но образ жеребенка, спасенного ценой человеческой жизни из враждебного пространства, вырастает до символа непреходящих жизненных ценностей, вечных истин.

Рассказ "Бахчевник" является еще одним примером того, как Шолохов-художник выстраивает философскую концепцию бытия, используя в том числе и символику Дона. Река появляется как граница – за Доном большевики. Оттуда "плывет и волнами плещется над станицей глухой орудийный гул". Параллель с текущей и плещущейся донской волной не случайна: это своеобразный привет Митьке от брата, который сумел благополучно пересечь границу Дона. Все чаще уходит Митька с удочками к реке, но не рыбалка интересует его: со страхом вглядывается он в лица пленных, боясь узнать среди них брата. Митька одинок в этом жестоком мире. Только мысль о том, что где-то за Доном воюет брат, грела сердце.

Гул орудий за Доном слышал Митька в шалаше на макушке горы, оттуда же видел и летник, по которому гоняли станичники пленных на расстрел, и солнце, которое не торопилось скрыться за Доном, "словно хотело поглядеть на то, что не делалось при дневном свете". Этот образ солнца как всевидящего ока, строго следящего за соблюдением нравственных законов, уходит своими корнями в народную мифопоэтику и осмысливается в данном контексте в сопоставлении с текущей, изменчивой водой как нечто постоянное, долженствующее существовать всегда. Но в гражданскую войну нарушаются нравственные законы. Цветовые эпитеты "белый" и "белесый" противопоставляются по значению: "молочно-белая лента Дона", "сверкающая белизной" днем, является символом чистоты, связана с солнцем. А белесый туман появляется ночью, укутывает яры, скрывает следы преступлений: следы расстрела пленных и следы братьев после убийства.

В финале рассказа опять появляется Дон. Водная стихия благосклонна к братьям: "Дон снова облизывает лица и шеи, отдохнувшие руки уверенно кромсают воду". Преодоление водной границы дается братьям нелегко, но песок (земля) на речной косе дает отдых и силы, донская вода смывает с братьев преступление отцеубийства, земля, прощая, принимает на другой – красный – берег.

Финальный пейзаж возвращает солнце, которое не видело того, что произошло ночью, но чахлый рассвет напоминает о преступлении. Земля и вода прощают братьям отцеубийство. Писатель, старательно нагнетая отрицательные характеристики отца (его жестокость по отношению к Митьке, пленным, храп, зверское убийство матери, иссиня-багровое лицо в момент последней встречи), ставит Митьку перед выбором – отец или брат, оправдывает юного героя. Но в художественном мире Шолохова любое преступление не перестает быть преступлением, даже если оно продиктовано обстоятельствами. Архетипические мотивы, "просвечивающиеся" в повествовании, трансформируются до полной противоположности: дом становится опасным, а лес – спасительным, что свидетельствует об отступлении от универсальных ценностей, чахлый рассвет говорит о нездоровье мира вообще. Громыхание

[23] Комирная Н. Ю. Мотив воды в "Донских рассказах" М. А. Шолохова / Н. Ю. Комирная // Шолоховские чтения. Сборник научных трудов. – М.: Изд. дом "Таганка" МГОПУ, 2003. – С. 161-162.

орудий рядом подтверждает, что Митькино желание добраться туда, где звучал этот гул, сбылось. Но это желание продиктовано миром историческим, а в экзистенциальном мире шолоховского героя нет радости – "чахлая каемка рассвета", характеризуя природный мир, является в то же время показателем психологического состояния Митьки. Процесс его взросления связан с преступлением, мотив "жизни без креста" возникает в подтексте и этого рассказа.

В рассказе "Чужая кровь" писатель передает тончайшие нюансы переживаний деда Гаврилы и его жены через природные образы, через деталь, внутренний жест. Непаханная, забурьяневшая степь, зеленоватая сумеречная тишина, месяц, нагло засматривающийся на материнское горе, чахлый рассвет – все эти пейзажные зарисовки отражают состояние стариков, у которых сын пропал без вести. В начале рассказа появляется образ, который затем не раз встретится на страницах других произведений Шолохова: прилетела ватага припозднившихся диких гусей. Они являются вестниками несчастья.

Утро перед известием о смерти сына: "бледная немочь – точит с сизого восхода чахлый рассвет". Ряд метафорических эпитетов: бледная – сизый – чахлый рисуют картину безрадостного дня, даже не тревожного, а безысходного. Месяц даже на день не захотел "прихорониться". Явное нарушение цикличности космического времени говорит о том, что старики живут в экзистенциальном мире: все их мысли сосредоточены на ожидании вестей от односельчанина.

"Гольная правда" о гибели Петра сказана, и трижды повторенное убитым горем отцом "не верю" выражает протест, нежелание подчиниться несправедливой и жестокой судьбе. Сколько сострадания в скупых строчках, передающих действия и слова деда Гаврилы, прощающегося с сыном! Темнота ночи заставляет поверить, что сын погиб, "строго" констатирует непоправимость свершившегося и неблагополучие того мира, в котором отцы теряют сыновей.

Неудивительно, что "невыплаканную любовь" перенесли старики на спасенного ими продкомиссара. Слезы закипали в груди у старика, бледнела и сохла старуха, когда долгими зимними ночами выхаживали они белокурого красноармейца. Но поднялся на ноги названый сын, услышал дед Гаврила сыновнюю ласку в слове "отец". Архетипическое значение мотива смены имени вносит в повествование сакральный момент. Петр, пройдя через испытание смертью, как бы получает право на новую жизнь. Давая имя, дед Гаврила приобщает его к своему роду. И сам названный сын принимает новое имя, и автор называет его теперь только так. Обретение нового имени знаменует для героя и новое предназначение в этой жизни – работу на земле.

Знаменательно, что и Петр испытывает привязанность к старикам, и это не только благодарность за спасение, он тоже ощущает родство с этими людьми: "отношения увязались простые и любовные". Старики радуются согласию Петра пожить с ними, вместе хозяйствовать. Благотворное влияние присутствия в доме названого сына сказалось даже, как верно замечает Л. Б. Савенкова в статье "Лингвостилистический анализ рассказа "Чужая кровь"[24], на здоровье деда: если в начале рассказа его мучает бессонница, кашель, то с выздоровлением Петра болезни отступают.

Звуковая картина, оформляющая главный разговор деда Гаврилы и Петра ("Оставайся, будем с тобой возле земли кормиться, она у нас на Дону плодовитая, щедрая..."), дублирует мысли и состояние героев, выводит на финал, на жизнь стариков после отъезда приемного сына: "трескуче и нудно" верещит сверчок, тоскуют ставни – такими будут "безрадостные, одичалые дни", такими они были после известия о смерти родного сына. Радостно зажужжала прялка, когда согласился Петро остаться в семье стариков. Традиционно осмыслен мотив нити жизни – старуха предлагает Петру судьбу рядом с ними, больше того, она предлагает человеку без семьи ("Один, как месяц в небе!") дом, в котором он найдет тепло и уют и возможное семейное счастье (старики уж и невесту ему приглядывать начали). Рассказчик настроен более пессимистично: "Баюкала ли, житье ли привольное сулила размеренным, усыпляющим стуком – не знаю". Стук прялки сменяет сухой, "волнующий и редкий" стук Петра по лавке.

Авторская ремарка в следующей главке: "Дни шли воровской, неприметной поступью" обозначает время экзистенциальное – время "краденого" счастья деда Гаврилы. А космическое время прекрасно: запах цветущих тополей, розовый цвет лепестков яблонь, зарницы... И уже кажется, что эту красоту Обдонья, донскую землю полюбил Петро. Но приходит письмо, "изломавшее привычный покой": имя адресата на конверте не только звучит диссонансом и сулит беду названым родителям, но и возвращает героя к

---

[24] Савенкова Л. Б. Лингвостилистический анализ рассказа "Чужая кровь" / Л. Б. Савенкова // Филология в образовательном пространстве Дона: региональный компонент. Изучение творчества М. А. Шолохова в высшей и общеобразовательной школе. Шолоховские чтения-2002. Сборник № 2. – Ростов-на-Дону, 2003. – С. 223-224.

прежней, заводской жизни, предвещает символическую смерть Петра-хлебороба (глаза "померкли", когда прочитал письмо). Дед Гаврила понимает главное: Петру "не лохматить плугом степную целинную чернозем". И дело, наверное, не в ненависти деда Гаврилы к заводу ("*ревность* к заводу переплавляется в *ненависть* к нему"[25]), не в эросе обладания ("перед угрозой потерять нового Петро вскидывается всепоглощающее чувство Гаврилы со всеми присущими человеческому эросу обладания ... зло-ревнивыми струями"[26]), а в том, что горько старому казаку от того, что не прикипел его названый сын к земле, к работе на земле так, как хотелось бы деду. И эта боль близка и понятна автору. Сцена прощания дана через восприятие деда Гаврилы, у которого все в окружающем мире лишь усиливает боль: даже у часовенки "унылая верхушка". Трагедия расставания передана настолько сильно и психологически точно, что кажется, просто не могли быть другими слова деда Гаврилы и авторский комментарий. Как и в рассказе "Родинка", образ меркнущего солнца возникает как трагический символ: во второй раз теряет дед Гаврила сына, во второй раз прерывается его род...

Белесая дымчатая пыль в последней фразе рассказа, которую взвихрил ветер (стихия разрушения), на короткий миг соединяет три мира старого казака: космический (Дон, зеленое затейливое кружево садов), исторический (коловерть захватила двух этих людей из разных лагерей да и связала крепкими путами духовного родства, а потом отбросила друг от друга: "Как же я могу жить тут? А совесть?") и экзистенциальный: как белесая пыль, исчезает из жизни деда "сынушка". Экзистенциальный мир оказывается самым значимым, и он непоправимо изуродован болью. Мир исторический оказывается абсолютно неважным – вражда ушла навсегда. Ветер дурашливо вихрит пыль, и она призрачной завесой закрывает от старика мир природный, и меркнет солнце. Так солярный мотив, важный и для "Тихого Дона", и для "Поднятой целины", приобретает трагическое звучание уже в "Донских рассказах".

Данность мира, осмысливаемая как целостное существование в цикле "Донских рассказов", отражение в художественном тексте присущего М. А. Шолохову "круглого мышления" [1, 120], позволяют говорить о таком качестве его прозы, как метахудожественность, которое Н. К. Гей характеризует следующим образом: "... метахудожественность именно и есть то, что выводит нас за разгороженные уделы современной мысли и за пределы литературы, обращая все, где она прибывает, в свободные пространства духовного бытия, которое и развертывается по законам **той** логики, которая не отделяет конкретного от абстрактного, образа от идеи, символа от символизируемого" [1, 125-126].

ЛИТЕРАТУРА

1. Гей Н. К. Метахудожественность литературы / Н. К. Гей //Теория литературы. Т.1. Литература. – М.: ИМЛМ РАН, 2005.

Рецензент – Т. А. Тернова.

[25] Селивановский А. Донские рассказы / А. Селивановский. – М.: Моск. т-во писателей, 1931. – С. 7.

[26] Семенова С. Г. Мир прозы Михаила Шолохова. От поэтики к миропониманию / С. Г. Семенова– М.: ИМЛИ РАН, 2005.

СЮЖЕТ ЗЕМЛИ В РОМАНЕ М. ШОЛОХОВА "ПОДНЯТАЯ ЦЕЛИНА"

© 2005 Т.А. Никонова

Воронежский государственный университет

Кажется, трудно найти тему или образ в русской литературе, который бы так отвечал внутренней сущности нашей литературы, как образ и тема земли. "Земля" – это родная страна, родина, это высокий патриотический контекст, чаще всего возникающий в поэзии и, как правило, выходящий к разговору о сущностном, философски значительном. В прозаических сюжетах "земля" – это чаще всего поле, нива, пашня, все, с чем связана жизнь крестьянина, его психология и его быт. В этом случае земля, как правило, становится причиной конфликта, нередко жесткого столкновения. Этот тип сюжета хорошо освоен русской литературой, базируется на твердой убежденности в "заземленной" психологии крестьянина-собственника. Опыт народнической литературы в этом отношении достаточно выразителен.

Михаил Шолохов принадлежит к числу писателей, героем которого стал человек земли, следовательно, мы вправе были бы ожидать в его произведениях привычные сословно-имущественные конфликты. Но шолоховские сюжеты, как правило, иные. Даже "Донские рассказы" дают немного примеров борьбы за межу. В центре шолоховского мира всегда человек земли, увиденный не как собственник, но как работник, чувствующий глубинную, очень личностную связь с пашней, лесом, лугом по одному тому, что отданы они ему для деятельного преобразования. И потому в теме, столь традиционной для русской литературы, мы обнаруживаем принципиальный, неожиданный поворот, который, не противопоставляя М. Шолохова русской традиции, его существенно с ней разводит. А между тем М. Шолохов редко рассматривается как художник-новатор, предлагающий новые прочтения старых сюжетов. Исключение, вероятно, представляет уклончивое утверждение Г. Ермолаева, что автор "Тихого Дона" "в большей степени новатор, чем традиционалист" [1, 263]. И как водится, исключение лишь подтверждает привычность трактовок его произведений как традиционно реалистических и ортодоксально советских, если речь не идет о "Тихом Доне". Оттого и создается впечатление, что отечественному литературоведению значительно интереснее рассматривать очередную скандальную версию о плагиате, нежели обратиться к той художественной реальности, которая создана М. Шолоховым.

Мир шолоховских произведений – это мир народной жизни. Отношение к ней у художника лишено какой бы то ни было предвзятости или любования. Его герои живут "как в жизни", страдают, радуются, ошибаются, убивают своих врагов, гибнут сами, бывают несправедливыми, великодушными и т. д. В произведениях М. Шолохова конфликт всегда вскрывает нечто более глубокое и значительное, чем имущественный спор или социальное противостояние. Так, отец продкомиссара Бодягина, подводя итог своей давней вражды с сыном, формулирует противоестественный, с его точки зрения, принцип действия новой власти: "Меня за мое ж добро расстрелять надо, за то, что в свой амбар не пущаю, – я есть контра, а кто по чужим закромам шарит, энтот при законе?" [2; I, 59].

Однако М. Шолохов лишает даже это откровенно идеологическое противостояние привычного для советской литературы истолкования в духе классовой розни – *бедный/богатый*. В споре отца и сына Бодягиных первичным оказываются их нравственные разногласия, по-разному понимаемое "добро". Вспомним, что конфликт между ними обозначился тогда, когда ударил "отец работника за то, что сломал зубец у вил (т. - е. "добру", собственности нанес урон.– *Т. Н.*); подошел Игнат к отцу вплотную, сказал, не разжимая зубов:

– Сволочь ты, батя..." [2; I, 58].

Совершенно очевидно, что "добро" для младшего Бодягина лежит в иной области, не случайно продкомиссар вскоре после расстрела отца

свою жизнь отдаст, спасая замерзающего мальчика. Молодого писателя можно упрекнуть в излишней прямолинейности, нарочитой обнаженности конфликта, в идеологизировании текста. Однако обращает на себя внимание, казалось бы, незначительное обстоятельство. Первоначально автор хотел назвать рассказ "Зверь", так его мотивируя: "Я хотел им показать, что человек, во имя революции убивший отца и считавшийся "зверем"(конечно, в глазах *слюнявой* интеллигенции), умер через то, что спас ребенка" [1, 135]. Но нетрудно заметить, что объективно текст рассказа не позволял сделать нужного акцента на задуманном автором споре со "слюнявой интеллигенцией", и рассказ получил новое название. Этот эпизод может быть истолкован по-разному, в зависимости от позиции критика и конъюнктуры. На наш взгляд, в нем проступает одно из свойственных Шолохову противоречий – между его гражданской позицией, которая, как правило, диктовалась временем и вполне объяснимыми обстоятельствами, и между мощной интуицией художника, которая позволяла постигать глубинные смыслы человеческих взаимоотношений. Вот почему М. Шолохов, органично ощущавший слово, его пластику и власть над писателем, не толковал своих текстов, не умея переводить язык образов, органической пластики языка в литературные комментарии.

Вернувшись к анализу рассказа "Продкомиссар", отметим, что текст глубже авторской декларации. Противоестественность ситуации (сын убивает отца) подчеркнута скованными действиями Бодягина-младшего, действующего словно против своей воли, по закону революционной переделки всей жизни, который не принимает Бодягин-отец. Однако истинная причина страшного противостояния отца и сына – не в разном отношении к крестьянскому хозяйству, как может показаться с первого взгляда, а в изменившемся мире и его нравственных деформациях. Назвав отца сволочью, сын выразил не только свое отношение к отцу-кулаку. Безусловно, командир продотряда Шолохов на стороне продкомиссара и вполне одобряет его защиту батрака. И вместе с тем он не может найти убедительной мотивации для объяснения смертельной вражды между людьми одной крови. Расстреляв отца, каким бы эксплуататором тот ни был, Бодягин пошел против человеческого в себе. Его смерть показывает, что автор не сумел найти разрешение не идеологизированной коллизии гражданской войны, а кризису человеческого в человеке.

Уже в ранних произведениях писатель за бытовым стремится видеть бытийное. И его герои "от земли" не лишены способности соотносить свои поступки с тем, что выходит за пределы родного куреня. "Не из страху, по совести" убивает Шибалок мать своего ребенка за ложь и предательство, а уже потом думает, что делать с новорожденным сыном ("Шибалково семя"). До смертного часа убежденно отстаивает интересы бедноты Ефим, не соблазняясь богатыми посулами, осознавая реальность тех угроз, какие он получает от кулаков ("Смертный враг"). Спасает своего обидчика, "с колючими глазами продкомиссара", дед Гаврила, да не просто спасает, а одаривает его бескорыстной отцовской любовью ("Чужая кровь"). От рассказа к рассказу уточняется авторская позиция, уходит наивно-классовое противостояние, все отчетливее проступает в сюжетах глубина жизненного постижения, мысль о неповторимости человека.

Нет, не просты и не примитивны персонажи зрелых шолоховских вещей. Непроста и мотивация их поступков, несмотря на то, что живут они в мире "свирепого реализма" [3, 199], в котором царит смерть [4, 8], в котором "*мир* и *война* – состояние относительного, видимого здоровья (с загнанной внутрь хроникой) и острой болезни одного организма" [5, 87]. Прав каждый из писавших о Шолохове, кто отметил суровость и бестрепетность его подхода к самым сложным жизненным коллизиям, перед которыми спасовал бы другой писатель, пытаясь найти оправдание или объяснение тем или иным поступкам героев. Однако мир народной жизни, который пишет М. Шолохов, не нуждается ни в оправдании или осуждении, ни во вмешательстве со стороны. Это мир саморегулирующийся, подчиняющийся тем законам, которые идут от человеческой природы, от самой стихии жизни. Именно она диктует героям, в экстремальных ситуациях руководствующихся отнюдь не житейской логикой, их поступки.

В момент противостояния жизни и смерти снимаются противоречия в целом эстетически и этически замкнутого мира шолоховских казаков. Это как бы и не "литература", а сама жизнь. И складываются ее сюжеты не по нравоучительным прописям, а в соответствии с теми глубинными ритмами, которые от века формировали магистральное течение народной жизни. Совсем, как в тех эпиграфах из старинных казачьих песен, давших название главному шолоховскому роману: "батюшка тихий Дон" течет "мутнехонек", но "муть" его рождена не только бедами народными, но и тем, что со дна "студены ключи бьют" [2; II, 5].

Донные жизненные ключи, питающие внутреннюю энергетику шолоховских произведений, сохраняют свою власть и над глубинным сюжетом романа "Поднятая целина", первая

часть которого временем действия и написания завершает первую треть XX века. Созданный "по горячим следам в тридцатом году", как свидетельствовал сам автор, роман несет на себе не только печать перемен, зафиксированных официальной историей ("... ликвидация кулачества как класса, сплошная коллективизация, массовое движение крестьян в колхозы" [2; VI, 353], но и то, что остается в шолоховском мире как основа "горько-сладкой" народной жизни. В "Поднятой целине", как и в "Тихом Доне", меняются внешние обстоятельства жизни, но сохраняется главное – доверие к неуничтожимости народной жизни, дарующему каждому возможность собственного выбора. Шолоховским героям не грозит поглощение частного общим даже в массовых сценах, каждая из которых есть фрагмент "колхозного" сюжета.

В романе "Поднятая целина", как это было принято в советской литературе, господствует жесткий детерминизм, вписанность индивидуальных судеб в историю, в цепь политических перемен. Разумеется, в романе о коллективизации, опубликованном в 1932 году, внешний событийный ряд мог быть только таким, как он представлен у М. Шолохова. И это было не только выполнением "социального заказа", но и отражением реальных событий в стране, переживающей массовую коллективизацию.

"Колхозный" сюжет в романе внешне обозначен двадцатипятитысячником Семеном Давыдовым. Его появление в Гремячем Логу вызвано обстоятельствами внеличностными, а действия и поведение продиктованы инструкциями, полученными в райкоме партии. Давыдов подчеркнуто безбытен, не укоренен в жизни Гремячего Лога, а потому достаточно далек от казаков. Да и задача, которая перед ним поставлена, – организация колхоза – не должна бы способствовать его естественному вхождению в жизнь хутора. Но Давыдов все-таки становится в хуторе своим, как бы ни оценивать "колхозный" сюжет романа с позиций сегодняшнего дня. Причина "снятия" ожидаемого противостояния питерского слесаря и казаков–хлеборобов глубже, чем можно было бы предположить, анализируя только событийную канву романа: и у Давыдова, и у гремяченцев оказывается общий предмет забот – *земля*.

На собрании гремяченской бедноты, которое обозначает социальную базу будущего колхоза, звучит мысль о необходимости продолжения революции "сверху", со стороны власти: "Дайте машины! <...> Я сам до колхозного *переворота* думал Калинину письмо написать, чтобы помогли хлеборобам начинать какую-то новую жизню <...> Землю дозволили богатым в аренду сымать, работников дозволили нанимать. Это так революция диктовала в восемнадцатом году? " [2; VI, 31. Курсив наш. – *Т. Н.*]. Безусловно, М. Шолохов не мог обойти в романе о коллективизации мысль о легитимности действий власти, какой бы ходульной она ни казалась сегодня. Но и процитированные требования вчерашнего красного партизана Любишкина нельзя считать только конъюнктурными. Деревенская жизнь 1930-х годов во многом еще жила памятью революционных лет, верила в их пользу для себя (не случайна реплика Любишкина!), а потому все то, что пережила Россия в первой трети XX века, невозможно представить без участия самого народа, в том числе и коллективизацию, ко времени которой революционной энергии масс заметно поубавилось, но она и не была изжита до конца. Сбрасывать это обстоятельство со счетов нельзя, потому что только жестокостью действий властей объяснить коллективизацию трудно: мощный репрессивный аппарат складывался, рекрутируя силы из крестьянской же среды. В конце первой части романа Яков Лукич Островнов сокрушенно думает об успехе колхозного дела: "Сила солому ломит, куда же против силы попрешь? А ишо народ проклятый, вредный пошел... Один про одного доказывают да всякие доносы делают. Лишь бы ему, сукиному сыну, жить, а там хучь в поле и полын-травушка не расти. Скудные времена!" [2; VI, 346].

Отмечает роман и другие случаи, характерные для обихода 1930-х годов, например, отступничество детей от родителей, пусть и в ситуации несколько комической. В сцене собрания, последовавшего за "бабьим бунтом", легко отказывается от матери Мишка Игнатенок "из передних рядов": " – Я за свою матерю не ответчик! Она сама имеет голос гражданства, пущай она и отвечает!" [2; VI, 301]. В целом вся ситуация переведена в разряд "нестрашных" нежеланием Давыдова мстить "временно заблужденным" "качающимся середнякам", но это не отменяет ее потенциального драматизма, апелляции к тем деформациям, какие произошли в человеке, вовлеченном в испытания исторического времени. Уходит от их анализа и шолоховский роман, подменив проблемы нравственного выбора "производственными". "Незлобивость" Давыдова объясняется интересами *дела*, которому он отдает все силы. Когда на следующий день Любишкин "предложил было оставить охрану около амбаров, <...> Давыдов усмехнулся:

– Теперь, по-моему, не надо..." [2; VI, 303].

Заботясь об образе руководителя колхоза, близкого и понятного гремяченцам, Давыдов успешно выполняет поставленную перед ним за-

дачу. Таким образом поляризованы противоборствующие стороны конфликта по нравственному принципу: "вредитель" Яков Лукич сомневается в человеке, Давыдов, напротив, строит свою работу на вере в него. Может показаться, что М. Шолохов в изображении конфликта словно бы подменяет социальные мотивировки нравственными, бытовое – бытийным. "Громовой, облегчающий хохот" [2; VI, 302], как и нередко в драматических сценах "Тихого Дона", завершает, казалось бы, неразрешимую ситуацию, выводя ее из политической злободневности в бытийность народной жизни. Время сева, продиктованное землей, объединяет Давыдова и гремяченцев, вернемся к этому важному для нас мотиву, зафиксированному романным сюжетом: "... Поволынили, граждане, и будет! Зябь перестаивается, время уходит, надо работать, а не валять дурака, факт!" Чей-то "теплый и веселый басок" завершит сцену хуторского собрания после "бабьего бунта" важными словами согласия, обращенными к Давыдову: "... нам вместе *жить*..." [2; VI, 302. Курсив наш. – *Т. Н.*].

Коллективизация в "Поднятой целине" воспринята как неизбежность, как были восприняты война и революция в "Тихом Доне", как то испытание, которое надо перенести и выжить. Главная шолоховская идея, сохраняющая роман как художественное целое, реализована в сквозном сюжете писателя – в сюжете *земли*.

Роман открывается лирическим пассажем, в котором главное – возрождающаяся к жизни земля, ее неиссякающая даже в зимние холода творящая сила. "В конце января, овеянные первой оттепелью, хорошо пахнут вишневые сады. В полдень где-нибудь в затишке (если пригревает солнце) грустный, чуть внятный запах вишневой коры поднимается с пресной сыростью талого снега, с могучим и древним духом проглянувшей из-под снега, из-под мертвой листвы земли" [2; VI, 7].

Изысканность поэтического языка, свойственная шолоховским описаниям природы, неизменно точным и детализированным ("грустный, чуть внятный запах", "тонкий многоцветный аромат", "тончайшее дыхание опаленной морозами полыни" и др.), апеллирует к бунинской образности, вызывает в сознании читателя глубинную память о неостановимом жизненном ритме, о пробуждающейся земле, о ее животворящей силе и красоте. Жизнь земли, ее закономерная неотвратимость создает истинный фон того, что происходит в Гремячем Логу, совершенно счастливым образом изолированном от внешней властной суеты, от Москвы, даже от района, какие бы их посланцы ни появлялись в событийном пространстве романа.

Начало действия первой книги – конец января 1930 года, ее конец – начало мая того же года, внешне дающее первые эпизоды колхозной жизни, но по внутреннему смыслу сосредоточенное на главном в крестьянской жизни – на подготовке к весеннему севу. Именно земля и ее жизнетворящие ритмы определяют жизнь каждого из гремяченцев, даже нацеленного на мировую революцию Макара Нагульнова. Для доказательства сравним стилистику и мотивировку поведения героя в эпизоде, важном и для развития "колхозного" сюжета, и судьбы героя. Исключение из партии, сцена в райкоме пережита героем бурно, экстатически, не без налета книжности: "Лицо Макара было неподвижно, одни лишь губы вздрагивали и шевелились, но при последних словах из остановившихся глаз, впервые за всю взрослую жизнь, ручьями хлынули слезы. Они текли, обильно омывая щеки, задерживаясь в жесткой поросли давно не бритой бороды, черными крапинами узоря рубаху на груди" [2; VI, 269].

Не менее театрально и его решение, принятое по дороге в Гремячий Лог: "Приеду домой, попрощаюсь с Андреем и Давыдовым, надену шинель, в какой пришел с польского фронта, и застрелюсь. Больше мне нету в жизни привязы! А революция от этого не пострадает" [2; VI, 292].

Но совершенно иначе переданы чувства Макара, на Смертном кургане естественно принявшего необходимое решение *жить*. Глубоки и внятны для М. Шолохова чувства хлебороба, сострадающего пашням, которые "немо простирали к небу свои дымящиеся паром, необсемененные ланы...".

"Припозднились! Загубим землю! – думал Макар, с щемящей жалостью оглядывая черные, страшные в свое наготе, необработанные пашни. – День-два – и пропала зябь. <...> И животина всякая, и дерево, и земля вокруг знают, когда им надо обсеменяться, а люди... а мы – хуже и грязней самой паскудной животины!" [2; VI, с.294]

Естественное для хлебороба переживание преображает и ситуацию исключения из партии. Макар возвращается в Гремячий Лог с твердым намерением ускорить сев, включается в спасение семенного зерна, и незамеченным на фоне посевной остается восстановление его в партии, смена районного руководства и другие моменты "колхозного" сюжета. Одинаково далекими для казаков оказываются и переживания Макара, и действия создателей "Союза освобождения Дона", т. е. все, не связанное с землей. В этом контексте точный смысл получает слово "целина", вынесенное в заголовок, как свидетельствуют историки литературы, почти случайно [2; VI, 365].

В советском литературоведении название романа трактовалось обращенным к человеку, к его природе, преображенной социальными переменами, уводя читателя от главной темы романа – темы земли. Однако глубинный сюжет первой книги романа, еще не порвавшей внутренних связей с "Тихим Доном", на наш взгляд, дает мало оснований для подобных метафоризаций, как, впрочем, и то название, которое предполагал дать роману автор – "С кровью и потом". Тривиальность предлагаемого М. Шолоховым названия романа о коллективизации заставляет повторить уже высказанную мысль: не в словесных формулах сила шолоховского гения. Его текст живет не отдельными яркими формулами (хотя, разумеется, и ими), не словесно зашифрованными смыслами, а внутренними связями, которые обнаруживают себя не в отдельном слове, но в романном целом, реализующемся вокруг центрального сюжета. Вот почему так важны у М. Шолохова начальные и финальные сцены, вот почему целостность "Поднятой целины" опирается и организуется сюжетом земли, практически не зависит от судеб даже центральных персонажей. Вероятно, именно поэтому *поднятая целина*, как и *тихий Дон*, обрели собственные коннотативные смыслы, опирающиеся на глубинные шолоховские идеи.

Ситуативно же в романе целина – это земля "за Рачьим прудом", "крепь" [2; VI, 235], отводимая вышедшим из колхоза. И крик единоличников: "Не желаем крепь!", "Что же вы нас жизни решаете?" – отзывается в речах "левака" Макара Нагульнова, совершенно справедливо оценившего эти действия властей как принудительную коллективизацию: "Вышли люди из колхоза, а им ни скота, ни инструментов не дают" [2; VI, 326].

Таким образом, в контексте романа "целина" – это оставленная без человеческого попечения земля, нарушение естественной жизни хлебороба, смысл которой – разумная забота о земле. А потому в контексте романа *поднятая целина* – это не оставленная человеческим попечением земля, *пашня*. И лишь в общении с землей человек у Шолохова реализует свое главное назначение: "... борозда за бороздой – валится изрезанная чересломи лемехом заклеклая, спрессованная столетиями почва, тянутся к небу опрокинутые, мертво скрюченные корневища трав, издробленная, дернистая верхушка прячется в черных валах. Земля сбоку отвала колышется, переворачивается, словно плывет. Пресный запах чернозема живителен и сладок" [2; VI, 319-320].

Древнее ремесло земледельца даже в Давыдове пробуждает то, чего ранее не замечал в себе питерский слесарь, чужой земле человек. Её ритмы переводят гремяченцев из событий раскулачивания, из собраний и прочей внешней суеты в естественность привычных забот, в казачьи усадьбы, где проходит жизнь семьи, складываются человеческие взаимоотношения, где байки деда Щукаря обозначают всем понятную суть происходящего, скрываемую политической демагогией.

Обратим внимание, что пик активности героев романа в деле создания колхозов словно бы самой землей регулируется. Давыдов появляется в хуторе в конце января, когда крестьянин еще свободен от забот о земле. Половцев с Лятьевским исчезают накануне горячих дней вспашки и посевной, чтобы вернуться после их окончания, когда, отсеявшись, "готовились хозяева к покосу". Гремячий Лог набирался сил перед новой работой: "... на выпасах выгуливались, набирались сил быки и лошади, а казаки строгали грабельники, чинили арбы, ремонтировали лобогрейки... В полдень пройти по мертвой улице – *человека не встретишь*" [2; VI, 332. Курсив наш. – *Т. Н.*].

Внутреннее давление материала испытал и сам писатель. В 1934 году в одном из интервью он говорил о второй книге романа, действие которой должно было развертываться на протяжении двух лет – 1930 и 1931 [2; VII, 396]. Учитывая ритуальность газетных заявлений, ставшую нормой публичной жизни художника в советском обществе, все-таки отметим и несовпадение замысла со временем завершения романа (1960), и с написанным финалом. Роман заканчивается припозднившейся осенней грозой и смертью героев-преобразователей, ею выключенных из естественной гремяченской жизни, которую они так хотели сломать. Давыдов и Нагульнов похоронены в соответствии с новым ритуалом на хуторской площади недалеко от школы и "напротив лавчонки сельпо". На их могилах, ставших общественным достоянием, "появилась чахлая, взлелеянная скупым осенним солнцем, бледно-зеленая мурава" [2; VII, 385].

В шолоховском романе это почти единственный результат жизней творцов "нового мира". Цели, поставленные партией перед Давыдовым и Нагульновым, достигнуты, "исторический" и ожидаемый результат ими получен, а внутренний даже не обозначен, ибо и Давыдов, и Нагульнов у Шолохова принципиально лишены индивидуальной судьбы. Земная их жизнь завершена исполнением той задачи, которую они по собственному выбору сделали главной.

И все же шолоховский мир равновесен, эпичен в своей основе и не оставляет вниманием даже самых заблудших сыновей. В финале "Под-

нятой целины" гремяченский балагур дед Щукарь утрачивает свою шутовскую роль для того, чтобы обозначить новую, не менее важную. После гибели Давыдова и Нагульнова он обретает роль отца, который "как будто двух родных сынов сразу потерял" [2; VII, 387]. Шолохов настойчиво вписывает гремяченских преобразователей в утраченное ими семейное поле: приходит на могилу Давыдова Варюха-горюха, семью которой А. Разметнов предлагает считать семьей Семена, "договаривается" вполне обывательская судьба Лушки Нагульновой. Но самым убедительным романным жестом на фоне этих "книжных" концовок является монолог Андрея Разметнова, пришедшего "туда, куда ему надо было" – на могилу покойной жены. И роман о коллективизации завершает герой, который часто уступал давлению не регламентированной райкомом жизни, которого в полной мере нельзя было назвать идейным борцом. Но в нем было то, что оценили в нем и хуторяне: он не мешал жизни, в которой даже "животная сама знает, когда ей шагом идти, когда рысью бечь" [2; VI, 56]. А уж тем более народ знает, как "без лишней сутолоки и поспешки" [2; VI, 57] творить свою жизнь.

В выборе финала – оценка писателем не поступков своих героев, а отношение к тому, как они своей жизнью распорядились. Но здесь же и оценка того внешнего по отношению к народной жизни сюжета, который лег в основание романа о коллективизации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ермолаев Г. С. Михаил Шолохов и его творчество / Г. С. Ермолаев. – СПб.: Академический проект, 2000. – 448 с.

2. Шолохов М. А. Собр. соч.: В 9 т. / М. А. Шолохов. – Т.1, 6, 7. – М.: Худож. лит., 1966.

3. Палиевский П. В. Пути реализма / П. В. Палиевский. – М.: Современник, 1974. – 222 с.

4. Палиевский П. В. Шолохов и Булгаков / П. В. Палиевский. – М., 1999.

5. Семенова С. Г. Метафизика русской литературы: В 2 т. / С. Г. Семенова. – М.: По Рог, 2004.

Рецензент – В. М. Акаткин.

ФИЛОЛОГИЯ

О “ЧЕВЕНГУРЕ”. ДО ВОСТРЕБОВАНИЯ

© 2005 О.И. Алейников

Воронежский государственный университет

Об актуальных проблемах научного восприятия и перспективах изучения романа “Чевенгур” шла речь на состоявшейся 21–24 сентября 2004 г. в ИМЛИ РАН VI международной конференции “Роман А. Платонова “Чевенгур»: контексты изучения и понимания”, посвященной 105-летию со дня рождения писателя.

Поставив в центр обсуждения “чевенгурскую” проблематику, организаторы конференции предложили путь, позволяющий через призму одного произведения посмотреть, насколько эффективны усилия исследователей, принадлежащих к разным академическим школам.

Воспользуемся этой возможностью. И заметим, что за последние 10—15 лет к истолкованию платоновских текстов обращались такие разные представители научного сообщества, как последователи историко-биографической, культурно-исторической, неомифологической школ, постмодернистского направления в литературоведении. Произведения А. Платонова привлекали знатоков православия и культурологии, приверженцев “философского” прочтения художественного текста и любителей психоанализа, специалистов в области лингво- и мифопоэтики, сторонников структурно-типологической методики анализа.

Вопросы методологии научных изысканий составляли не акцентированный, но, безусловно, значимый сюжет конференции. Показательно, в частности, терминологическое и понятийное “разноязычие” в формулировках тем докладов, заявленных на утренние и вечерние пленарные заседания. Назову лишь некоторые из них: «Образная геоморфология романа “Чевенгур”» (Д. Замятин), «“Темные места” романа: к проблеме комментирования платоновских текстов”» (В. Вьюгин), «Сектантство и телесность в романе “Чевенгур”» (Г. Гюнтер), “Философско-религиозный контекст и подтекст “Чевенгура» (С. Семенова), “1919 год в сознании героев и автора романа” (О. Алейников), «Легенды о Беловодье и “Чевенгур”» (А. Кулагина), «Эпитет “ветхий” в романе “Чевенгур”» (И. Спиридонова), «К вопросу об антропоморфности нарратора в романе “Чевенгур”» (Л. Шёквист), «Идея странничества в романе “Чевенгур” в свете эпохи культурной трансформации» (Лай Инцюань), «“Чевенгур”: поэтика примитива» (Т. Дронова), «“О медленной пользе”: славянофильские акценты “Чевенгура”» (А. Дырдин), “О разрывах в хронотопе романа” (М. Михеев), «Роман “Чевенгур”», прочитанный глазами музыканта” (Н. Брагина), “О датировке и авантексте романа” (Н. Корниенко) и т. п.

Сопоставление в рамках одного симпозиума столь разных подходов позволяет преодолеть известную мифологичность представлений, воспринимаемых a priori в системе “самодостаточной” понятийной парадигмы. Так, “литературоведы-философы” склонны скептически воспринимать результаты анализа “имманентных структур” текста, формальные и функциональные “тезаурусы” платоновской прозы. У С. Семеновой, например, безусловные возражения вызвали статистические методы исследования, использованные в докладе и монографии М. Михеева, предложившего любопытный материал, к сожалению, не обобщенный системно. В ходе дискуссии отмечалось, что, увлекаясь такими прикладными задачами, как “расчет таблиц и процентов”, интерпретаторы творчества А. Платонова подчас оставляют за рамками исследований анализ “мировоззрения писателя” как серьезнейшей научной проблемы, разумеется, не сводимой к формализации художественных приемов. Однако изучение особенностей мировоззренческой эволюции без учета данных конкретной стилистики едва ли может быть реализовано с необходимой полнотой.

Как показала работа конференции, по-прежнему актуальной остается задача формирования “универсального” языка науки о литературе, признанного научным сообществом. Конечно же, важно совершенствовать и обновлять методичес-

кий и терминологический инструментарий, адекватный исследуемому материалу. Но немало вопросов вызывают описания, оперирующие такими, например, категориями, как "образно-географическая транзитология", "геократическое видение мира". Не уводит ли нас в сторону от жанровой конкретики определение "Чевенгура" как "классического образно-метагеографического романа-транзитологии" (Д. Замятин)? Означает ли "теория метагеографии" "выход на новый методологический уровень", как полагают ее адепты, не только в геополитике, географии, но и в литературоведении, имеющем, смеем надеяться, собственный предмет исследования?

Отдавая должное оригинальности, богатству и новизне географических впечатлений и ассоциаций, нельзя считать исчерпанными традиционные методологические подходы, апробированные приемы анализа.

Лучшее свидетельство тому – содержательные доклады, прозвучавшие на конференции. Специфике платоновского изображения, особенностям авторского понимания природы человека в условиях провозглашенного пути к новому социальному единству посвящены исследования Г. Гюнтера (Билефельд), Т. Никоновой (Воронеж), Р. Чандлера (Лондон), В. Звиняцковского (Киев), К. Баршта (С. - Петербург). Остановившись на существенной для героев Платонова проблеме "дихотомии тела и духа", Г. Гюнтер устанавливает, как соотносятся "сектантство и телесность" в мире романа, чем обусловлено и к чему ведет "переключение сексуальной энергии на социальную деятельность". Об онтологическом аспекте изображения, поведенческих моделях, реализованных в романе, размышляют Т. Никонова и Р. Чандлер. В. Звиняцковский находит похожие на игровые элементы в, казалось бы, сугубо драматических эпизодах романа, анализирует "инфантилизм и безотцовщину" как проблему национального менталитета. К. Баршт выясняет, существует ли зависимость между "вектором времени" и "человеком двустороннего действия" А. Платонова", изучает отношения, возникающие между миром людей и равнодушной "тюрьмой-природой" (по мнению исследователя, в различных своих проявлениях последняя не имеет позитивной коннотации).

Фольклорные элементы в платоновском тексте изучают Хисако Кубо (Япония) и А. Кулагина (Москва). Хисако Кубо в "анекдотичности и сказочности" усматривает поиск путей преодоления мифа. Тогда как А. Кулагина устанавливает в изображении Чевенгура черты фольклорного "города-обмана", находя следы преемственности с легендами о покоренном "городе Казани".

Ряд исследователей вновь обратились к анализу библейских мотивов, изучению особенностей их реализации в романе "Чевенгур". М. Любушкина-Кох (Франция) сосредоточила свои усилия на изучении влияния старозаветной идиоматики на платоновский текст. "Смертные грехи Симона Сербинова", в том числе гипотетически подсказанные развитием сюжетного действия, охарактеризовала М. Дмитровская (Калиниград). Продолжил изучение образа "большого человека" в символическом контексте романа А. Лысов (Вильнюс).

На секции "Философские и литературные контексты романа" преимущественно были представлены доклады, посвященные интертекстуальной проблематике, изучению творческих параллелей и сближений. И. Кириллова (Волгоград) анализировала принципы организации художественного пространства и времени в творчестве А. П. Чехова и в романе "Чевенгур". Выяснял специфику трактовок "нового человека" в творчестве А. Платонова и М. Зощенко исследователь Е. Дряхлов (Луга). И. Матвеева (Шуя) аргументировано сопоставила романы "Чевенгур" и "Поднятую целину". Перекличку между платоновским романом и повестями Л. Бородина прокомментировала В. Серафимова (Москва).

Интересно работала секция "Поэтика и текстология романа", продолжившая обсуждение проблем, поставленных на пленарном заседании. Начатый Н. Полтавцевой (Москва) разговор о соотношении идеологии и утопии в "Чевенгуре" развил Ю. Пастушенко (Краснодар) в докладе "Реализованная метафора и нереализованная утопия". Юн Юн Сун (Корея) выяснял особенности "диалогизации отношений автора, героя и читателя", анализируя характер "двойничества в романе "Чевенгур". Изучению "повторов сравнений" в тексте романа посвятил свое исследование Нонака Сусуму (Токио). "Центр" и "периферия", их соотношение и особенности функционирования в структуре платоновского текста привлекли внимание С. Корниенко (Новосибирск), говорившей о сюжетном амплуа "второстепенных людей" романа. «Пространство "первоначального города"» анализировала Н. Хрящева (Екатеринбург).

Очевидно, полноценное лингвистическое комментирование этого вершинного романа А. Платонова пока ждет своего часа. Большая совместная работа предполагает объединение усилий специалистов. Но, к сожалению, докладов о языковых особенностях романа "Чевенгур" на конференции было сравнительно немного. Е. Рябошлык (С. - Петербург) выступил с исследованием "Энергия Земли в атрибутивных суф-

фиксах". Языковые аспекты "семантики звука и запаха" в платоновском романе изучала Л. Некрасова (Москва). Вновь обратила внимание на эпитет "ветхий" в романе И. Спиридонова (Петрозаводск). Продолжил работу по изучению автобиографической ономастики романа Г. Ковалев (Воронеж), остановившись в докладе на спорных случаях интерпретации имени собственного, вынесенного в заглавие, которое, по мнению ученого, имеет вполне реальные, а отнюдь не мифологические источники.

К вопросам научного комментирования текста не раз обращались участники конференции. Выход в свет подготовленного "платоновской группой" ИМЛИ первого тома Научного Собрания сочинений А. П. Платонова ставит эти вопросы в теоретическую и в практическую плоскости. Одной из насущнейших проблем современного прочтения Платонова является строгое разграничение задач интерпретации и комментирования. Характерно, что такой серьезный исследователь платоновского наследия, как В. Вьюгин (С. - Петербург), не чуждый текстологической практики, систематизируя "темные места" романа в связи с проблемой комментирования платоновских текстов, предлагает различные пути "концептуальной" интерпретации отдельных эпизодов романа. Но под "темными местами" в текстологии "принято называть чтения, неясные по содержательному смыслу", возникающие в результате неверной подготовки (прочтения) или порчи текста. Надо ли использовать ту же терминологию, чтобы указать на сложность интерпретации отдельных эпизодов романа?

Впрочем, сама методика научного комментирования в последние годы становится дискуссионной темой. За последние 10-15 лет роман "Чевенгур" выдержал несколько переизданий. При этом данные мифопоэтики, сведения из биографии писателя нередко объединялись с литературно-критическими предположениями и наблюдениями.

Понятно, что "рассказ о событиях, обстоятельствах, конкретных лицах, упомянутых в тексте" – это "старый и добрый" реальный комментарий. Строгий учет источников, анализ истории создания текста – область усилий текстолога. У специалистов в области мифопоэтики, эстетики и поэтики художественного творчества иные задачи и цели. Все это, разумеется, общеизвестно, но, к сожалению, не всегда удается установить полноценный диалог и разделение полномочий между так называемыми "интерпретаторами-концептуалистами" и "комментаторами-реалистами"; пределы компетентности, научные прерогативы все чаще и чаще размывает издательская практика.

У данной проблемы есть, понятно, и другая сторона. Не все исследователи имеют возможность работать с первоисточниками. Но вот, например, Н. Г. Корниенко (Воронеж) предпринимает попытку установить отдельные воронежские реалии в романе "Чевенгур", привлекая данные топографии и краеведения. Этот путь заслуживает внимания. Не только закрытыми архивными материалами, рукописными источниками может прирастать наука о Платонове и его "самом воронежском романе", но и разнообразными письменными свидетельствами эпохи. Таковыми, на наш взгляд, являются материалы периодики 1918–19 гг., отразившие настроения писателя того же периода, а затем переосмысленные им во второй половине 1920-х гг.

В докладе Н. В. Корниенко (Москва) "О датировке и авантексте романа" предложена гипотеза о том, что творческие задачи, стоявшие перед А. Платоновым в период переработки "Строителей страны", уточнялись в период создания повести "Ямская слобода". Роман "Чевенгур" исследователь датирует 1928 годом, приводя текстологические аргументы и косвенные историко-биографические свидетельства, подсказанные редакторской практикой Г. Литвин-Молотова и М. Горького.

Удачным дополнением к прозвучавшим докладам стало открытие в конференц-зале Института мировой литературы выставки работ воронежской художницы Натальи Коньшиной «Я рисую "Чевенгур"», исполнение фрагментов из поэмы Георгия Свиридова "Отчалившая Русь".

Конференцию отличала хорошая организация, доброжелательная дискуссионность, конструктивный обмен мнениями, наблюдениями и гипотезами. Наряду с достижениями науки об А. Платонове, в ходе обсуждения докладов очевиднее стали и методические просчеты, и недоработки последних лет. Поэтому нас не оставляет надежда, что выработанные рекомендации будут востребованы научным сообществом – редакторами, издателями, комментаторами платоновской прозы.

Рецензент – В. М. Акаткин.

ИНОЯЗЫЧНЫЕ ВКРАПЛЕНИЯ В ПОВЕСТИ В. АКСЕНОВА “В ПОИСКАХ ГРУСТНОГО БЕБИ”

© 2005 Т.И. Большакова

Воронежский государственный университет

Писатель Василий Аксенов известен многим читателям по романам “Звездный билет”, “Апельсины из Марокко”, “Коллеги”, “Затоваренная бочкотара”, “Остров Крым”, “Ожог”. Сейчас Василий Павлович Аксенов – популярный современный писатель, живет и творит во Франции, в Биарицце, а в Москве появляется для встреч с друзьями и общественностью. С 1980 по 2001 год писатель прожил в США, так как был выслан из СССР и лишен советского гражданства. Такие обстоятельства были следствием особой литературной ситуации, сложившейся в СССР. Исследователи пишут: “Судьба русской литературы XX века складывалась трагически. Ее развитие после 17 года оказалось насильственным образом трансформировано и протекало в трех основных руслах: русская советская литература, по преимуществу соц. реализма (М. Горький, В. Маяковский, М. Шолохов и др.), литература, не признанная официально (А. Ахматова, М. Булгаков, А. Платонов, И. Бунин и др.), и литература русского зарубежья (И. Шмелев, В. Набоков и др.)” [8, 5].

В. Аксенов в семидесятых годах был автором произведений, не признанных официально. По словам Виктора Ерофеева, «этот прозаик – целое направление в отечественной литературе, начиная с 60-х годов, со времени “Коллег”, “Звездного билета”, “Апельсинов из Марокко”. Он неизменно вел своих героев к социальному раскрепощению, в жанровых поисках сочетая его с формальным опытом Хемингуэя, Булгакова, позже Набокова. Один из самых свободных писателей своего поколения, Аксенов по праву считается лидером альманаха “Метрополь”, после разгрома которого и публикации на Западе романа “Ожог” он выехал в США, где и узнал о том, что лишен советского гражданства» [1, 18]. Российское гражданство В. Аксенова было восстановлено в 1990 году. Сам писатель в интервью с В. Ерофеевым говорит так: «Я думаю, меня лишили гражданства из-за “Ожога”. Мне дали понять, что если “Ожог” будет опубликован, мне этого не простят» [1, 18].

В эмиграции Василий Павлович Аксенов создает такие произведения, как “Бумажный пейзаж” (1982), “Скажи изюм” (1983), “В поисках грустного бэби” (1985), “Новый сладостный стиль” (1996) и другие. Романы “Бумажный пейзаж” и “Скажи изюм” были посвящены России, а романы “В поисках грустного бэби”, “Новый сладостный стиль” описывают жизнь русской эмиграции в Америке. В доказательство можем привести цитату из интервью Аксенова корреспонденту журнала “Юность”: « – Василий Павлович, ... новые произведения вы все равно пишите на русском материале – “Бумажный пейзаж”, “Скажи изюм”, т. е. американская культура остается вам чуждой? – Обо всем этом я написал в книге об Америке “В поисках грустного бэби”. Это не роман, это как раз Америка глазами русского писателя-эмигранта. – Да, об этой книге я слышала от многих выходцев из России, недавно обосновавшихся здесь: “Хотите знать, как мы живем? Читайте Аксенова”» [9, 83]. Однако это произведение не является первым, посвященным Америке. Сам писатель говорит: «Да, это моя вторая книга об Америке, первая вышла еще в Советском Союзе в 1976 году, она называлась “Круглые сутки нон-стоп”. И еще, разумеется, был “предтеча” у моей книги – сама песенка “Грустный беби” из кинофильма “Судьба солдата в Америке”» [9, 17]. «Перекликавшееся с начальной строчкой популярной в 50-е годы песенки из фильма “Судьба солдата в Америке”, название его книги настраивало на ностальгически-раздумчивый лад. Под “поиском грустного бэби” автор разумел поиски в собственной памяти изначальных представлений о стране за океаном, сопоставление этих туманных видений с тем, что ему удалось увидеть, прочувствовать и понять на протяжении своих нескольких “американских лет”» [5, 46].

В произведении "В поисках грустного бэби" нас интересуют иноязычные вкрапления. В связи с тем, что действие повести происходит за границей и среди персонажей романа – американцы и эмигранты, говорящие по-английски, автором в текст романа введены иноязычные вкрапления. "Как элементы принявшей их речи иноязычные вкрапления испытывают сильное воздействие чужой языковой системы, которая проявляет по отношению к ним большую активность. Это воздействие сказывается на иноязычных вкраплениях по-разному, обусловливая многообразие их типов. ...Иноязычные вкрапления представляют собой незамкнутый, открытый ряд явлений в принявшей их речи, он может быть пополнен в любой момент (билингвом или полилингвом) из любого иностранного языка, известного ему" [3, 22-23].

А. С. Пушкин – основоположник современного русского литературного языка – разработал и принципы отбора и использования иноязычных вкраплений как стилистической категории русской литературной речи. Эти принципы развивались и дополнялись русскими писателями-классиками. Многие из них сохранялись и в литературной речи XX в., по-разному претворялись в творчестве русских писателей.

С точки зрения соотношения вкраплений с системами контактирующих языков (языка-источника и принимающего языка) в повести "В поисках грустного бэби" выделяются следующие разряды иноязычных вкраплений. Здесь и далее используются классификации иноязычных вкраплений, представленные в работе Ю. Т. Листровой-Правды [3, 24-29]. С нашей точки зрения, было бы удобно рассматривать вкрапления по этой классификации, предварительно разделив все вкрапления на три большие группы: ИЯ (иноязычные) вкрапления в речи автора, ИЯ вкрапления в речи иностранцев и ИЯ вкрапления в речи русскоязычных персонажей. Повествование в произведении ведется от лица автора и большое количество ИЯ вкраплений, более 170, встречается именно в его речи. Обнаруживаются следующие типы ИЯ вкраплений в словах автора:

I. Полные иноязычные вкрапления, представляющие собой вставленный в русский текст отрезок текста на иностранном языке без изменений. Таких вкраплений в речи автора насчитывается 16. Полными вкраплениями автор передает строчки из американских песен (всего 5), например: *«Кто-то первым записал песенку "Грустный бэби" на рентгеновскую пленку, и с тех пор среди теней ребер и альвеол уже поселилось откровение о том, что **"Every cloud must have a silver lining"**»*(стр. 19) (перевод: Есть у тучки светлая изнанка).

Одно полное вкрапление – газетная цитата, которую переводит сам автор: *«Он хотел узнать, как я себя чувствую после лишения советского гражданства, есть ли у меня эмоции в адрес советской власти. "Пошли бы они к черту!" – заорал я. Крэг захохотал, и в утреннем выпуске "Нью-Йорк таймс" появилось: **Having been informed about the Soviet government's decision Aksyonov said: To hell with them!**»* (стр. 54) (Когда Аксенова проинформировали о решении советского правительства, он сказал: Пошли бы они все к черту!).

Как иноязычные вкрапления автор дает название главы: ***"Flag Tower"*** (стр. 81) – в этой главе автор описывает свою работу в Вильсоновском центре, находившемся в здании в виде башни.

Описывая особенности американской культуры, автор приводит в виде полных ИЯ вкраплений тексты объявлений, вывесок. Таких вкраплений встретилось 5, например: *«Дополнительную остроту придают прогулке надписи на лавках: **"Heavily armed! You loot, we shoot!"**»* (стр. 222) (перевод в сноске: Вооружены всерьез! Вы грабите, мы стреляем!).

Некоторые полные вкрапления используются в людической функции, участвуют в авторской игре слов: *"Герой моего романа, ГМР, **Hero of my novel, HMN, Her Majesty Navy"*** (стр. 21) (перевод в сноске: Флот Ее Величества). Анализируя данный пример, мы полностью согласимся с Залесовой О. В., которая относит такие примеры к авторским инновациям, средствам языковой игры, основная функция которых – экспрессия, создание комичного эффекта.

II. Частичные иноязычные вкрапления, представляющие собой слово, словосочетание, предложение или более крупный отрезок иностранного текста, в той или иной мере ассимилированные в принявшем языке или включенные в синтаксические отношения в составе русского предложения, представлены несколькими подтипами, в том числе:

1. Иностранное слово или словосочетание, сохранившее в принявшем его тексте свою семантику, особенности звучания и исконную графику. Вкраплений этого подтипа было найдено 45. Среди них:

а) вкрапления, сохранившие без изменения свой морфологический облик и не имеющие морфологических показателей синтаксической связи с русскими членами предложения. Они используются для называния фильмов (5 примеров), например:

*«ГМР сообразил: кинопрокат выпустил наконец на широкий экран старую ленту **"Some like it hot"...**»* (стр. 153); значительное место занимает описание употребляемых английских слов

(10 примеров): *«Вывесили вывеску **"Caucasian"** и долго не могли понять, чего от них хотят возмущенные негры и китайцы»* (стр. 26) (сноска: в английском языке существует понятие "кавказская раса", т. е. белые). Думается, что в этом случае Аксенов хотел показать, что эмигранты не учли всех значений слова "Caucasian".

Всего лишь 2 вкрапления используется для описания людей, например:

*"...улыбка его похожа на **flash light** на фоне черного лица"*(стр.100) (перевод в сноске: вспышка магния при фотосъемке).

К данной группе вкраплений примыкают и имена собственные, которые автор переводит на русский язык (2): *"Границу Техаса мы пересекли ночью, не заметив ее, и остановились в городе Сладководске (как еще иначе переведешь **Sweetwater-city)"***(стр. 47). Авторская инновация "Сладководск" является языковой игрой, цель которой, думается, создание комичного эффекта. Также некоторые примеры перевода автором слов или выражений на английский язык (всего их 4): *"Узнав об этом, был смущен и я, потому что полагал себя с ним на одной стороне, **on the sunny side of the street..."***(стр. 106) (перевод в сноске: на солнечной стороне улицы). В последнем примере, как нам кажется, автор повторяет выражение по-английски для того, чтобы точнее выразить мысль. Образность фразеологизма помогает ему это сделать.

Отмечены вкрапления данного подтипа в сносках (5 примеров), например: *«...отголоски таинственных событий, именуемых "праймериз" и "кокусы"»* (стр. 133) (сноска: ***Primary*** – предварительные выборы, голосование для выставления кандидатов. ***Caucus*** – секретные, закрытые совещания лидеров партий для сговора о кандидатах, заключения компромиссов; предвыборный митинг сторонников какой-либо партии); *"Руки президента чрезвычайно развиты"*(сноска: английское слово ***"arm"*** означает и "рука", и "оружие") (стр. 129).

Отдельную группу ИЯ вкраплений составляют обозначения американских культурных реалий (7), например: *«...отсюда и возникло словечко **"paper-scrape"** по аналогии с **"sea-scrape"** и **"landscape"**»* (стр. 115) (перевод в сноске: "бумажный пейзаж", "морской пейзаж", "ландшафт"*); "однажды меня пригласили в класс **creative writing"*** (стр. 167) (перевод в сноске: писательское мастерство); в том числе имена собственные, марки машин и др. (8 примеров): *«Они мне показали первый ардисовский сборник **"Russian Literature"**»* (стр. 336); *"лихо пилотирует **BMW"***(стр. 37).

б) иноязычные вкрапления, приобретшие хотя бы частично морфологический облик, свойственный русским словам, то есть входящие в словоизменительную парадигму или в систему русского согласования. Таких вкраплений – 26, в том числе два латинских вкрапления из международного фразеологического фонда: *"В ярком пустынном небе над нами, словно наши **alter ego**, парили два орла"* (стр. 50); *"Все эти авторы для моих студентов поначалу были пришельцами из **terra incognita"***(стр. 280); и образные устойчивые сочетания слов (6), например: *"Есть на этих задах и свой **enfant terrible,** мрачный, некогда белый дом..."*(стр. 231) (фр. Прореха на человечестве, белая ворона); *"...может быть, просто мизантропические миазмы пресловутого **mid. life crisis** одолевают?"*(стр. 7) (кризис среднего возраста);

понятия из жизни общества (8), например: *"Пресловутое правило американской **mass media** показать человека..."*(стр. 177) (перевод: СМИ) (выражение из международного фразеологического фонда); слова и выражения, обозначающие материальные предметы: *«Джон нахлобучил свой **floppy hat** и вышел из "Юности" в промозглый сумрак поздней московской осени»* (стр. 181) (перевод в сноске: мягкая складная шляпа); *"как, почему, и для чего происходит торговля всеми этими **"commodities"**...»* (стр. 118) (перевод в сноске: товары потребления);

описание групп людей (5), например: *«...отрицание тоталитарного цинизма роднит наших **"preppies"** с парижскими бунтарями»* (стр. 61) (перевод в сноске: выпускники частных школ); *«Бесконечный поток американских **"celebrities"** сбивает обывателя с толку»* (стр. 148) (перевод в сноске: знаменитости) (слово из международного фразеологического фонда).

2) Вторая подгруппа частичных иноязычных вкраплений включает в себя иноязычные слова или словосочетания (или отрезки иноязычного текста), сохранившие свои грамматические признаки, включенные в русский текст в русской графике. Выделено 11 вкраплений этого подтипа.

*"...в садике на **Коламбиа-роуд"*** (стр. 55); *«...помощь по программе **"вэлфэр"**»* (стр. 112) (перевод в сноске: welfare – благотворительность); *"Невинные социалистические души волей-неволей становятся осведомленными в таких понятиях, как "баланс" и **"кеш флоу"**»* (стр. 119) (перевод: денежный поток); *«...обязательно с прикосновением (хотя бы малым) **"ар нуво"**»* (стр. 29) (фр. новое искусство); *«Я дал, что нашлось в карманах, **"файф бакс"**»*(стр. 363); *«**"Крамер-букс"** вывалил в окно очередную свалку книжных шедевров»* (стр. 363).

3) Иноязычные слова или словосочетания со свойственной им семантикой, употребленные в русской графике и в русском грамматическом оформлении. Вкраплений этого подтипа насчитывается 84. В их числе обозначение понятий, связан-

ных с жизнью общества, например: *"Институт Кеннана при международном центре Вудро Вильсона пригласил на годичный **феллоушип**"* (стр. 73) (сноска: ***fellowship*** – научная работа, в ходе выполнения которой исследователю выплачивается стипендия); *"Случайно попав раза два-три на голливудские **парти**"* (стр. 73) (перевод в сноске: ***party*** – вечеринка); *«В таких случаях, впрочем, всегда стараешься себя убедить, что ты не на ту **"парти"** попал»* (стр. 77); *"Одна из **панелей** была посвящена цензуре"* (стр. 160) (перевод в сноске: ***panel*** – семинар); *"Они танцевали фокстроты и **джиттербаги**"* (стр. 40) (танец с четким ритмом, популярный в 20–30-е гг.);

обозначение понятий, связанных с жильем, например: *«К тому же: взгляни на эти цены – полторы тысячи за **"двухбедренный аппартмент"**»* (стр. 28) (перевод в сноске: от two bedrooms – две спальни); *«...электрическая самомоющаяся плита с каким-то там еще **"таймингом"**»* (стр. 349); *«чердак, который, правда, нынче именуется **"пентхаус"**»* (стр. 25) (сноска: пентхаус – чердачное помещение, постройка на крыше, переделанная под квартиру, студию);

экономических понятий, например: *«...отщелкиваю на этой машине различные **"трансекшин"**, беру чистоганом, делаю **"депозиты"**»* (стр. 119); *«...о **"моргейджах"** мы и понятия не имели»* (стр. 45) (перевод: заем); *«о всяких там **"инвестменах"** и говорить нечего»* (стр. 256);

дорог, городов и их частей, например: *«**порчи** с пузатыми колоннами"* (стр. 30) (сноска: porch – крыльцо, веранда); *"среди новых стеклянных поверхностей **даунтауна** поймать пульсацию современной космополитической эстетики"* (стр. 30) (центр города); *«My God, катя по **фривею**, ты видишь дорожные знаки "Пентагон" или "ЦРУ". В Советском Союзе этими словами пугают детей, а здесь это всего лишь выходы с **фривея**»* (стр. 79) (шоссе); *"Через полчаса поезд прибывает в Бронксвилл, в реальную Америку ухоженных маленьких городов... пространных торговых **плаз**"* (стр. 32) (перевод в сноске: plaza (исп.) – торговая площадь); *"...и нас как раз тянуло в самый центр **дистрикта**"* (стр. 346) (район); *"В **даунтауне** вырастали дома с зеркальными стенами"* (стр. 77);

предметов одежды, например: *«мальчики прыгали, как снегири, в ярких куртках и **"мун-бутсах"**»* (стр. 191);

транспорта, например: *«В темном небе тактично гудел **"джет"**, возвращающийся из Японии»* (стр. 53) (реактивный самолет);

продуктов питания, например: *«...в плену американской кухни, каких-либо изысков вроде **"тибон стейк"** с абрикосовым вареньем»* (стр. 35); "*настоящие **стейкбургеры***" (стр. 249);

видов спорта: *«Экая все-таки странность, мяч передается руками, но игру не называют **"хэндбол"**»* (стр. 282); *«Какой-то **"сокер"**, как бы развлечение в носочках"*. (стр. 282); *"волнующим словом "футбол" называют игру, в которой за целый час лишь три или четыре раза бьют **футом** по болу»* (144); и многие другие примеры.

Прямая речь американских героев, также содержащая разные типы вкраплений (всего 16).

Такие ИЯ вкрапления выполняют национально-культурную функцию, например, **полное вкрапление: "Guys, this is something!"** (сноска: ребята, в этом что-то есть!) (стр. 281); *"– **Give me your wallet, man!** – сказал старшой. – **Or I'll make your jar fixed for good! – You mother fucker, give me your money, your watch, your jewelry give all you possess, or I'll squash you on spot!"*** (стр. 266) (перевод в сноске: Гони кошелек или я начищу тебе физиономию будь здоров! Гони монеты, часы, побрякушки все, что у тебя есть, не то от тебя останется мокрое место); *«Вернемся к Иржи Груше, который только что завершил свою речь чем-то вроде общеславянской декларации: **"She would never ever succeed in her attempt to suppress the creative spirit of Central Europe!"**»* (стр. 161) (перевод в сноске: Она бы никогда не преуспела в своей попытке подавить творческий дух в Центральной Европе!); ***"You are welcome to America!"*** (стр. 49) (перевод в сноске: Добро пожаловать в Америку!); *«Джон хлопнул друзей по спинам: "**You, bastards**, **tell me,** – сказал он, – **why is it always by three?"** – "Ты много разговариваешь. Тот, кто много знает, тот мало разговаривает" – **"Once more?"** – спросил Стейнбек. <...> **"This bloody good will mission"**, – пробормотал он и слегка отключился»* (стр. 182) (перевод в сноске: Вы, ублюдки, скажите мне все-таки, почему всегда на троих? ... Еще? ... Эта проклятая миссия доброй воли); (Джон Стейнбек в Москве).

Американская речь передается также с помощью частичного вкрапления второго подтипа: *«В канун праздника повсеместно в городе слышались приветствия **"Хэппи Истер"** – "Счастливой Пасхи!"»* (стр. 389)

III. Помимо полных и частичных ИЯ вкраплений **контаминированные, или русско-иноязычные, вкрапления (явление "ломаной" речи)**, представляющие собой русские слова, словосочетания или предложения, употребленные по законам другого языка или с нарушением законов русского языка, в романе используются в нескольких случаях в речи иностранцев: " *– Амэр-р-р-рикански пис-с-сатэл, – сказал он. Рычание со свистом"* (стр. 323); (Джон Стейнбек в Москве).

IV. Нередко писатель использует в романе **нулевое вкрапление,** представляющее собой обыч-

ный русский переводной текст или отрывок такого текста, включенный в оригинальную русскую речь. Частичные ИЯ вкрапления 2 и 4 подтипа включены в нулевые вкрапления для указания на иностранную речь: *"– Вы ведь сейчас не в России, сэр, правда? Вы сейчас в Америке, так? А у нас здесь скорость ограничена,* ***о'кей?"*** (диалог автора и полицейского, стр. 50-52); *"– Вы говорите как наши* ***"ред нек",*** *– возражали американцы"* (стр. 55) (перевод в сноске: red neck – деревенщина, тупица).

Отмечены, наконец, ***английские выражения в речи русских персонажей.***

Всего лишь два полных ИЯ вкрапления: "*Толик вздохнул. – Тоже правильно.* ***Feel rich.*** *В этой стране это очень важно"* (стр. 22) (перевод в сноске: Чувствовать себя богатым). Здесь мы видим пример из речи эмигранта, по-видимому, неплохо владеющего английским языком, который беседует с автором. В следующем примере английская фраза отмечена в речи автора, беседующего со своим соотечественником. ИЯ вкрапление введено в графике языка-источника, так как автор, по всей видимости, хорошо владеет английским языком. Он обращается по-английски, желая проверить своего приятеля на знание английского.

"– ***Are you comfortable in English?*** *– Это лишнее! – махнул рукой Лева"* (стр. 92) (перевод в сноске: У вас хороший английский?).

Контаминированные вкрапления: *"Не советую вам* ***попэред батьки в пэкло*** *лезть"* (стр. 274) (письмо В. Аксенову из СССР).

Помимо этого отмечено воссоздание речи русского эмигранта с помощью частичного ИЯ вкрапления 2-го подтипа: *«Карл спрашивал "как дела", или* ***"хау ар ю"*** *(англизация наших бесед с каждым годом неизбежно увеличивалась)»* (стр. 341).

В романе автор приводит множество слов из английского языка, обозначающих культурные или социальные особенности американской жизни. Эта специфическая лексика приведена как в графике языка-источника, так и в русской графике. Преобладающее количество вкраплений введено в русской графике, то есть превалируют частичные ИЯ вкрапления второго и четвертого подтипов.

В исследовании "Язык русского зарубежья. Общие процессы и речевые портреты" [11] подробно описываются виды использования английской лексики в русской речи выходцев из России, живущих в США. Функции англоязычной лексики в речи эмигрантов, выявленные в указанном исследовании, во многом совпадают с функциями ИЯ вкраплений в речи героев исследуемого нами романа, а также в речи самого автора, для которого английский и русский языки являются равноправными средствами общения.

Помещение вкраплений в речь автора объясняется его билингвизмом. В. П. Аксенов говорит, что "напоминает себе Набокова, который когда-то написал, что голова у него говорит по-английски, сердце чувствует по-русски, а ухо ловит по-французски" [6, 2]. "И теперь невольно даже засоряешь свою речь, потому что один язык находит на другой, одни понятия – на другие" [9, 89]. О языке эмигрантов автор пишет: "Эмигранты отстают от языка, и в обыденной речи за рубежом появляются всевозможные искажения: пошли поланчуем... возьмешь двадцать седьмой экзит, повернешь на втором лайте, то бишь на светофоре" [10, 1]. Наши выводы совпадают с выводами о типах английской лексики в составе русского предложения, сделанными авторами исследования "Язык русской эмиграции":

"Первый тип – номинативный с привлечением прагматических коннотаций. В подавляющем большинстве случаев американизмы выполняют номинативную функцию – служат для наименования предметов и явлений действительности, прежде всего тех, которых нет и не было в России и СССР. Она свидетельствует об освоении эмигрантами новых социальных, экономических, культурных, бытовых и прочих сторон жизни в США. <...> Сюда относятся многочисленные наименования жизненно важных социальных институций, учреждений, явлений: food stamp (талоны на продукты), welfare (велфер – род государственного пособия)..." [11, 184-185].

"Тип второй. Служит для самовыражения, самоутверждения. В какой-то мере это род саморекламы людей, которые стремятся на каждом шагу вставить в свою речь АЛ (англоязычная лексика). Он характерен в первую очередь для эмигрантов 3 и 4 волны, которые недостаточно знают английский. Они уехали навсегда, не жалеют об этом и стремятся как можно скорее стать американцами" [11, 188].

"Тип третий. Его можно назвать экспрессивно-стилистическим. Он используется для выражения отношения к тому, о чем идет речь, иногда – шире – к Америке и американскому образу жизни вообще. Это может быть иронизация, высмеивание, легкая шутка и т. д. Эта функция обнаруживается чаще всего у эмигрантов 3 и 4 волны, так как для них английский язык – новинка (при этом – сохраняющих прекрасный русский и достаточно хорошо знающих и чувствующих английский). Приведу иллюстрации: *"В Америке такая бюрократия / хуже / чем у нас* (т. е. в России) // *Мой муж сталкивается со* ***стафом*** (*staff* – служащие, в отличие от faculty – профессора и преподаватели) // У них такой **"эстим"**!

(*esteem* – уважение). *Представляете / она ему назначает* **appointment!** *Она же просто табельщица!"*[11, 19].

В заключение следует проследить, как традиции в использовании ИЯ вкраплений, заложенные Пушкиным и "утвержденные" Толстым, Чеховым, Достоевским, Лесковым и другими великими писателями, реализуются Аксеновым в повести. Автор во многом не отступает от этих традиций, когда дает названия глав на иностранном языке; передает речь иностранцев; речь эмигрантов, хорошо владеющих английским языком; дает названия газет, песен, кинофильмов, театральных представлений, городов, улиц на английском языке. Отступлением от традиции являются случаи буквального перевода на русский названий английских городов. Однако следует заметить следующее расхождение с традицией использования ИЯ вкраплений: в своем творчестве Пушкин закрепил использование вкраплений в речи образованных кругов русского общества, что было свойственно и литературно-обработанной письменной речи многих друзей и современников Пушкина [3, 73]. Аксенов же, отступая от этой традиции, иногда помещает вкрапления рядом со сниженной, грубой, просторечной лексикой, а зачастую – и инвективной, что в XIX в. было недопустимо.

Авторская речь В. Аксенова насыщена ИЯ вкраплениями всех типов. Большое количество ИЯ вкраплений в речи автора, возможно, является приметой стремления автора к преодолению языкового барьера, которое связано с ощущением себя как гражданина мира, с его духовным обогащением, о чем Аксенов говорит в интервью: "Это колоссально! Сразу открывается огромная сфера, которая раньше была закрыта... Здесь у меня сильнее появилось ощущение причастности к человечеству... Китайцев я научился уважать именно в Америке.... И черных я теперь ощущаю не просто стереотипно, как каких-то там угнетенных, а по-разному и по-человечески. Это ощущение Америки расширило мой мир. Это не значит, что ты отрываешься от своей родины. Хотя я и довольно сильно оторвался от сегодняшнего дня России, но ничуть не оторвался от ее культуры, даже стал ближе к ней" [9, 88- 89].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ерофеев В. Право на свой остров / В. Ерофеев // Огонек. – 1990. - № 2. – С. 18-19.
2. Залесова О. В. Языковая игра в творчестве В. Аксенова: Автореф. дис. ... канд. фил. наук / Залесова О. В. – Ростов-н/Д., 2002. – 23 с.
3. Листрова-Правда Ю. Т. Отбор и употребление иноязычных вкраплений в русской литературной речи XIX века / Ю. Т. Листрова-Правда. – Воронеж: ВГУ, 1986. – 144 с.
4. Минчин А. Двадцать интервью / А. Минчин. – М.: Изографус, ЭКСМО–Пресс, 2001. – 352 с.
5. Мулярчик А. В поисках грустного бэби. Америка глазами русского писателя-эмигранта / А. Мулярчик // Новое время. – 1988. - № 48. – С. 46-47.
6. Нузов В. Жаль, что вас не было с нами... // "Вестник" www. sem40. ru
7. Пугач А. Василий Аксенов: "Я, по сути дела не эмигрант" / А. Пугач // Юность. – 1989. - № 4. – С. 80-83.
8. Русская литература XX века: учебное пособие для студентов высш. пед. учеб. заведений: в 2-х томах: – т. 1: 1920–1930-е годы /Л. П. Кременцов, Л. Ф. Алексеева, Т. М. Колядич и др.; [под ред. Л. П. Кременцова]. – М.: Издательский центр "Академия", 2003. – 496 с.
9. Шарымова Н. "Взгляд на нас и на себя" / Н. Шарымова // Аврора. – 1990. - № 1. – С. 86-90.
10. Шерстенников Л. Отцы по домам, или Звездный билет туда и сюда // "Огонек" www. sem40. ru
11. Язык русского зарубежья. Общие процессы и речевые портреты. Москва – Вена: 2001. – 494 с.

ИСТОЧНИК ЯЗЫКОВОГО МАТЕРИАЛА

Аксенов В. В поисках грустного бэби // В поисках грустного бэби. Бумажный пейзаж: Романы. – М.: ИзографЪ, Эксмо, 2005. – 512 с.

Рецензент – Ю.Т. Листрова-Правда.

КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТЬ ПРОЗЫ М. ОСОРГИНА: АСПЕКТ СТРУКТУРНОГО СИНТЕЗА НА МЕЖВИДОВОМ УРОВНЕ

© 2005 Н.Н. Гашева

Пермский государственный институт искусства и культуры

Ментальная структура проявляет себя на разных уровнях культурного сознания, транслируется в разных ее формах и подсистемах, определяет экстракультурологические и интракультурологические векторы развития русской культуры как открытого динамического процесса смыслопорождения. При этом различные виды художественной культуры переводят основные модусы ментальности на свой специфический язык. В общекультурном контексте можно рассматривать интегративные языки (русская литература и философия), которые воспринимаются нами как соприродные в своей динамической целостности и направленности по отношению друг к другу благодаря их корреспондированию с автометаописанием (ментальными ценностями). Такая коммуникативная модель, в свою очередь, обеспечивает целостность саморефлексии и самоидентификации сверхсложных систем[1]. Аналогичным образом вписываются в общую систему инновационного поля культуры типы структурного синтеза на уровне взаимодействия языков разных искусств внутри культурного поля, несмотря на их органическое несходство на уровне глубинных генетических, морфологических основ. Можно выделить следующие уровни структурных взаимодействий – межвидовые (литература и живопись, литература и кино); межэпохальные (литература и искусство разных эпох). Часто это влияние не внешнее, а внутреннее, глубоко опосредованное, так что результаты этих связей воспринимаются как моменты эволюции своего собственного языка внутри данной системы. Учитывая, что текст может развиваться через взаимодействие с другими текстами, мы сосредоточиваем наше внимание на том виде взаимодействия, цель которого не в передаче статичной (готовой) информации, а на ситуации, когда целью диалога является структурирование нового смысла. Ю. Лотман называет такие сдвиги "нетривиальными" [2, 95]. В результате такой связи рождается полиязычный текст, который в рамках отдельного языка не может быть расшифрован эквивалентно. Этот текст становится больше себя самого, его можно рассматривать как вибрирующий, самовозрастающий. Феномены, исследуемые нами (литература, живопись, кино), могут рассматриваться как полиязычные, хотя традиционно они функционируют и воспринимаются как одноязычные. В каждом из видов искусства что-то преобладает: в литературе – слово, выражение; в живописи – цвет, линия, визуальный жест, изображение; в кино – визуальный динамический ряд, то есть язык зримо воспринимаемых движущихся образов. Вместе с тем нас занимает влияние принципов одного из языков на другой, при существенной разнице их структур, то есть межвидовой динамический синтез, стимулирующий порождение новых смыслов, не искажающих исходной природы языка, подвергшегося влиянию, а, наоборот, раскрывающий новые его имплицитные возможности. Во всех рассматриваемых нами вариантах сохраняется главное свойство специфики образного сознания русской литературы – ее тяготение к пластике, синтезирование духовного и телесного (фактурного) начал, опосредованное выражение смысла через ощутимо образную форму, нетерпимость к пластической ущербности, идейной односторонности, тенденциозности, тяготение не к аналитической дифференциации, а к собирательному, целостному воплощению образа Бытия. При этом ментальное сознание в динамической совокупности его христианско-православных и экзистенциальных ориентаций ищет прежде всего образную, пластическую, а не рационально-логическую формы самовыявления в диахронии русской культуры, что мы и

[1] См. об этом подробнее нашу монографию: Гашева Н. Н. Динамика синтетических форм в русской культуре и литература XIX и XX веков / Н. Н. Гашева. – Пермь, 2004. – 250 с.

стремимся показать в своем исследовании, взяв многосторонний ракурс рассмотрения разных форм проявления структурного синтеза в русской литературе XIX и XX веков.

В словесном искусстве структурный синтез, выразившийся через многоканальность связей художественных слоев текста, может проявить себя в самой архитектонике вербальной структуры, сближающейся с архитектоникой искусства кинематографа, что позволяет "нагрузить" рецепцию читателя возможностями сотворческого диалога в структурации смыслов художественного текста.

Кино – искусство синтетическое, вобравшее в себя эстетические достижения литературы, живописи, музыки – в XX веке начинает, в свою очередь, оказывать серьезное влияние на другие виды искусства. М. Осоргин, как писатель своего века, не мог оказаться вне сферы этого влияния. Как известно, в основе киноизложения лежит монтаж движущихся кинокадров, каждый из которых представляет собой определенную зрительную картинку. Можно утверждать, что восприятие мира – внешнего и внутреннего – как динамики, развития, движения пластически-зримых образов и картин – основа художественного мышления М. Осоргина. Это обусловлено своеобразием осоргинской концепции соотношения человеческой жизни и мира природы, истории, космоса в целом.

В романе М. Осоргина "Сивцев Вражек" мир обозревается автором словно извне и предстает как полифония разноуровневых движений, взаимосвязь и взаимозависимость явных и подспудных изменений. Вот почему конкретное повествование о жизни ученого-орнитолога, его семьи и близких начинается настолько издалека, опосредованно: "В беспредельности Вселенной, в Солнечной системе, на Земле, в России, в Москве, в угловом доме Сивцева Вражка, в своем кабинете сидел ученый-орнитолог" [3, 3]. И далее изображение жизни как движущегося целого, в котором уравнены в своей вечной и мудрой устремленности к изменению и человек, и растение, и животное, и птица, и насекомое, и сама земля, – будет разворачиваться в контрастном противопоставлении тому, что мешает этому движению, а значит, убивает саму жизнь. Ибо, по догадке одной из героинь романа – Танюши: "Цель жизни – в процессе жизни" [3, 12].

Думается, что в основу сюжета романа "Сивцев Вражек" положен кинематографический принцип межкадрового монтажа – сочетание сцен, зрительных эпизодов, "картин" романа строится на основе их духовно-смыслового взаимодействия. При этом динамическая контрастно-ассоциативная смена глав – фабульных кадров – нацелена не столько на логически последовательное изложение событий, сколько обусловлена общим авторским замыслом. В своем настойчивом противопоставлении единичного, естественно-непосредственного индивидуального существования, не исчерпывающегося социальными характеристиками, но сильного своей связью с онтологически-родовым бытием (детство, юность, семья, любовь, дружба), и некой враждебной по своей сущности, абстрактно-общей необходимости, искусственно создаваемой людьми же, отчужденной от человека и природы (война, революция, террор), Осоргин апеллирует к Льву Толстому.

Эта антитетичность авторского зрения воплощается через кинематографический прием перекрестного монтажа. С одной стороны, главы, строящиеся по принципу движущихся мизансцен и представляющие духовно-значимые события внешней и внутренней жизни героев романа (научные занятия и мудрая старость профессора, юность и ожидание любви Танюши, рассудочные планы и внезапная гибель "неприятно-умного" студента Эрберга, одиночество и музыка Эдуарда Львовича, мечты и реальность Васи Болтановского, страдания и самоубийство офицера Стольникова, скептические философствования и трагический конец Астафьева), с другой – главы, в основе которых – кинематографический принцип панорамирования, широко применяющийся Осоргиным для изображения обширных пространств России, Европы, всей Земли в целом, высших государственных сфер европейских стран накануне первой мировой войны с их преступной безответственностью по отношению к своим народам, хаоса и нелепости самой войны, передвижения больших масс людей на полях сражений, событий революционного восстания, тифа, мошенничества, борьбы людей с голодной смертью в Москве и т. д. Принцип панорамирования используется Осоргиным не для пассивной фиксации событий (как в обзоре и хронике), а для передачи скрытых смыслов происходящего и подчинен логике авторских оценок, проявляющейся в контексте полифонии монтажа целого романа.

Авторская оценочность выражается в романе через использование принципов параллельно-ассоциативного монтажа смысловых эпизодов, зрительных образов (такова экспрессивная картина грандиозной и страшной битвы муравьев, неожиданно вкрапленная в сугубо реалистическую ткань повествования о повседневной жизни людей, как бы предваряющая грядущую человеческую бойню 1914 года и предрекающая бессмысленность мирового апокалипсиса), а также через обращение к принципам так называе-

мого интеллектуального монтажа, как известно, разработанным еще С. Эйзенштейном применительно к кино. Такова символическая притча "Обезьяний городок", никак внешне не связанная с сюжетом романа, но концептуально углубляющая рисуемый художником образ мира и придающая большую философскую емкость его размышлениям о судьбе современного человечества. Авторская экспрессия выражается здесь через открытое ассоциативное сочетание образов (мир людей – мир обезьян), через активность монтажного подтекста, переходящего в текст, через выявление читателем иносказательного смысла истории обезьяньего городка.

Киномонтажный принцип художественного мышления Осоргина, обусловленный авторской философией жизни как процесса, отчетливо высказан в одном из эпизодов романа, когда перед читателем пролистываются страницы фотоальбома семьи профессора: "Время, свесив пряди волос, листает альбом дальше" [3, 112]. Как сменяют друг друга фотографии в альбоме, представляя перед читателем образ прошлого, настоящего и будущего Танюши, так же, словно кадр за кадром, сменяют друг друга картины, объединенные общим контекстом авторской мысли. Вот образ счастливой юности Танюши, воплотившийся в сцене раннего утра и пробуждения девушки, где вся пластика деталей проникнута внутренним светом, ожиданием чуда, чувственной радостью: "Родилось утро – в белой сорочке румяное утро. Молочными крыльями забилось в окна. И тогда щелкнула задвижка и окно распахнулось" [3, 5]. Образ войны воплощается у Осоргина в экспрессивно-гротескном зрелищном символе поезда, зловеще грохочущего исчадия ада, олицетворения свихнувшегося мира, как будто увиденного глазами кинооператора: "Сталь, медь, чугун – таково его крепкое, холеное тело. Его ноги скруглены в колеса, в жилах пар и масло, в сердце огонь... Громадный, круглолицый, мощный, – вдали он превратился в головку гусеницы, ползущей по земле. Паровоз отвез здоровых солдат на фронт, а назад вернулся с грузом неживым: коверканные тела человечьи!.. Сбыл их, сбросил на конечной станции, и назад без устали" [3, 26]. Или образ кровавой трагедии октябрьского переворота в Москве, запечатленный писателем в выразительной, осложненной почти натуралистическими визуальными деталями, картине бессмысленного братоубийства. Причем мастерство художника вновь апеллирует к возможностям киноязыка, – не рассказ, не повествование, а в прямом смысле слова показывание: стремительное раскручивание перед зрением читателя, точно кадр за кадром, эпизодов, снятых скрытой камерой.

Здесь авторское отношение к изображаемому (негодование, боль, возмущение) акцентируется через чередование движения с внезапными остановками воображаемой кинокамеры и закадровым авторским комментарием: "Закинув руки и отбросив оружие, лежал на дороге убитый солдат, смеясь зубами небу; он так и не узнал, за чью правду пал и какая сторона причислит его к павшим своим героям. А под прикрытием уступа ворот покашливал и плевал кровью белый мальчик в папахе, перед тем стрелявший из ружья, весело и задорно, все равно в кого и куда, и по юнкерам, и по всякой скользящей тени, и по брату, и по бабушке, больше мимо, шлепая пулю о штукатурку дома, а теперь сам с пулей в легком, уже не жилец, – прощай, бедный глупый мальчик!" [3, 27].

В данном случае мы имеем дело с типичным проявлением эффекта интеллектуального монтажа, когда "эпизоды концентрируются по признакам, которые отсутствуют в непосредственном материале изображений кадров и не могут быть отысканы ни в одном из них, даже в виде косвенных раздражителей" [1, 75]. Иными словами, Осоргин визуально конкретизирует отвлеченные, обобщенные умозаключения, понятия и смыслы, разворачивая во времени и пространстве обозримого художественного образа бесплотные чувства и идеальные переживания.

Аналогично М. Осоргин выстраивает единое выразительное время-пространство романа. Так, используются типично кинематографические приемы "игры" со временем: сжатие, растяжение, фрагментирование длительности, нарушение хронологии. Примером особенно яркой выразительности художественного времени в романе может служить главка "Кладбища", в которой конкретное историческое событие – начало первой мировой войны – организовано в драму с завязкой, кульминацией и трагической развязкой. Эмпирическое время (время той реальности, которая служит материалом для художественного освоения) здесь преобразовано в сюжетное. В свою очередь, условность сюжетного времени достаточно прозрачна, и сквозь него все явственней просвечивает фактура истории. Наконец, сквозь пласты эмпирического и сюжетного времени пунктиром прорезывается философское время автора, с его горькими рефлексиями относительно происходящего. "Игра" с временной длительностью нагляднее всего ощущается при смене монтажных ритмов, которые служат примерами сжатого и растянутого времени. В перевоссозданной в главе длительности реального события учтена также и длительность восприятия. Прерывность читательского ряда, достигаемая дробностью монтажа, потому так вырази-

тельна, что она не опирается на непрерывность его восприятия. Конструкция художественного времени в романе в целом, таким образом, представляет собой систему опосредований эмпирического сюжетного и читательского времени авторским. А философское время автора выражается через приемы, типологически близкие к кинематографической временной выразительности. Параллельный и контрастный монтаж разных позиций: "Солнце думало, что жизнью на земле руководит оно. Вся человеческая жизнь рисовалась ему как воплощение энергии его лучей... Но маленький, страдавший насморком, зашитый в полосы материи на пуговках человек, защитившись от солнца стенами, впустив лишь нужный пучок света по проволоке в запаянный стеклянный стаканчик, пробовал вершить свою жизнь по-своему..." [3, 8]. Контрастный монтаж замедленной и ускоренной съемки: "По сырой и тучной земле, забивая копыта, лошадь тащила плуг... легким движением рычага рабочий опрокинул в форму ковш расплавленного металла. Набухли почки молодой березы. Зеленела трава" [3, 8]. Обратная съемка, когда передается будто обратный ход того или иного реального процесса, инверсия времени: "Но тот, кто шел за плугом, еще не знал, что на зеленой лужайке, близ подрезанной снарядом березы, он падает, распластанный и оглушенный остывшим и вновь разгоряченным металлом... того, кто шел за плугом, не было и не будет; нет ни рабочего, ни березы, ни подрезавшего ее снаряда" [3, 98].

Наконец, использован и стоп-кадр – прием, при котором эффект возникает от контраста с внезапной остановкой движущегося изображения, например в эпизоде, описывающем самоубийство офицера Стольникова: "Уродливый комок его тела качнулся снова, замер лишь на секунду и стал перевешиваться, затем коробка с надписью "Ира" внезапно приблизилась, метнулась вверх и снова выросла уже огромной" [3, 29]. Возникающий переход динамики в статику акцентирует трагичность происшедшего.

Семантика художественного пространства в романе тоже подвижна, кинематографически экспрессивна и выражается в контрастном совмещении реальных и условных планов изображения. Так, в систему реалистического сюжетного повествования вписаны эпизоды, углубляющие реальное пространство романа, заостряющие его философский смысл. Это, например, фантастически гротескное пространство страшного сна офицера Стольникова, в котором он видит мир наоборот, где нормой считается уродство, а здоровье – преступлением. Сон оказывается воплощением перевернутого трагедией внутреннего психологического пространства индивидуального сознания. Другое условное пространство – в символической сцене, изображающей некую фантастическую старуху, пишущую историю. Здесь размышления автора о судьбе современного мира заостряются и обобщаются до уровня зрительного философского гротеска, реконструируя в пластически живописные образы абстрактные понятия и отвлеченные суждения. Динамика пространства воплощается и в совмещении разных планов и изображений, например, крупно взятый образ ласточек над общим планом бесконечной и бессмысленной людской бойни: "Летели ласточки над морем и сверху видели море до самого дна. Как малый листок на пруду, ветром гонимый, – плыли по морю корабли, один за другим, и малость их на огромном море говорила не о могуществе, а о ничтожестве человека" [3, 30]. Совмещение разных планов здесь акцентирует авторскую мысль о тщетности людской вражды в сравнении с мудростью природы.

Игра пространственными планами органично сочетается у Осоргина с обостренной контрастной визуальной экспрессией, как это видно в эпизоде гибели Эрберга: здесь тема смерти трактуется философски обобщенно, разворачиваясь на дифференциальных жестах и движениях разных тварей божьих, на контрасте цветов синего, красного и бурого. В полифонии общей драмы смерти участвуют и ласточки, и мышь, и жук с золоченой спиной, своими реакциями оттеняющие все черты печального события. И звуко-зрительная полифония своей экспрессией подчеркивает здесь драматизм ухода человека: "Солнце взошло, поднялось, посмотрело хмуро и плавной дугой ушло под землю, оставив красный след" [3, 31]. Наконец, эмпирическое и сюжетное пространства романа, в целом расширяясь и философски углубляясь, делаются стереоскопичней за счет перекрестного совмещения разных ракурсов изображения действительности. Субъектами трактовки попеременно и перекрестно становятся то солнце, то человек, то мышь, то червячок, то ласточка, то волки, проклявшие человеческое жилье. Ракурсное совмещение точек зрения создает динамический эффект для выражения авторских оценок. Многоотточенность авторских рефлексий, таким образом, передается через полифонию ракурсных точек зрения: свысока и украдкой, издали и искоса, мимоходом, косвенно-иронично и прямо уничтожающе – в зависимости от выбранной точки отсчета.

Проанализированные нами специфические черты авторского видения Осоргина проявляются не только в данном романе, но и в других произведениях художника (рассказ "Земля", роман "Свидетель истории", автобиографическое повествование "Времена" и т. д.). Разумеется, мон-

таж со всем арсеналом его выразительных средств, – это принцип и закономерность построения художественного образа не только в кино, но и в литературе вообще, в живописи, в театре, в музыке: это родовое имманентное качество искусства. Киномонтаж – лишь специфическая разновидность его. Повышенная же кинематографичность прозы М. Осоргина, думается, не есть результат сознательной установки художника, а скорее, следствие совпадения общей тенденции к синтезу художественных средств выразительности в разных видах искусства в XX веке со специфическими особенностями творческой индивидуальности писателя, тяготевшего к воплощению образа мира в динамике и косвенно – к визуальной пластике. Об этом свойстве литературного синтеза свидетельствует творчество и современников М. Осоргина: Е. Замятина, А. Мариенгофа, а в последней трети XX века прежде всего – А. Солженицына. Художественный мир литературы не так наглядно ярко явлен реципиенту, эстетические аспекты вербального текста находятся в глубине (ибо они – духовные), в связи с чем от реципиента требуется большая работа фантазии, усилия интеллекта, воображения. В киноискусстве же больше конкретно-чувственных стимуляторов творческой активности воспринимающего сознания. Но литература оказалась способной опосредованно выразить динамику и пластику киноязыка в спектре своих эстетических возможностей.

Структурный синтез литературы XX века, его тяготение к экранной поэтике позволяет говорить об активизирующейся роли читательского восприятия, участвующего в созидании смысловых структур художественного текста, когда текст выражает себя как интертекст, “галактика означающих”, а произведение – “эффект текста”, зримый результат “текстовой работы” (Р. Барт). Категория “означивания” (Ж. Деррида) позволяет уловить этот динамический аспект структурного синтеза – рецепцию читателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксенов И. Сергей Эйзенштейн (портрет художника) / И. Аксенов. – М., 1991. – 150 с.

2. Лотман Ю. Избранные статьи.: В 3 т. / Ю. Лотман. – Таллин, 1992. – Т.3. – 350 с.

3. Осоргин М. Сивцев Вражек / М. Осоргин // Времена. Романы и автобиографическое повествование. – Екатеринбург, 1992. – 200 с.

Рецензент – Л.Е. Кройчик.

РОЖДЕНИЕ КОНЦЕПЦИИ “НЕПОЗНАВАЕМОГО” В РАССКАЗЕ Н. ГУМИЛЕВА “ДОЧЕРИ КАИНА”

© 2005 Д.С. Грачева

Воронежский государственный университет

Н. Гумилев жил в “четырех измерениях”: путешествия, война, творчество и любовь. Они сформировали его как личность и во многом определили проблематику произведений. В сборнике рассказов “Тень от пальмы” автор размышляет над вечными темами, но смотрит на них через призму акмеизма, основные положения которого еще не были заявлены в программных статьях, но начали вызревать в прозе 1908–1910 годов.

Как правило, прозаические тексты Н. Гумилева многотемны, но тема любви проходит через все его творчество и часто определяет или дополняет разработку других. В сборнике “Тень от пальмы” она представлена практически во всех рассказах (кроме, пожалуй, “Золотого рыцаря” и “Африканской охоты”). В одних новеллах художник выдвигает эту тему на первый план (“Радости земной любви”), в других она стоит на периферии и является лишь продолжением разговора о любви, который ведет автор с читателем в рамках сборника.

Рассказ “Дочери Каина” – своего рода “доказательство от обратного” созидающей силы земной любви. Он продолжает развивать концепцию, созданную Н. Гумилевым в рассказе “Радости земной любви”[1], однако акцент поставлен на размышлении о том, к чему приводит стремление приблизить непознаваемое.

Авторы примечаний к тому художественной прозы полного собрания сочинений Н. Гумилева находят, что «“Дочери Каина” – один из наиболее загадочных и вместе с тем тематически “ключевых” рассказов раннего Гумилева. В его узких пределах сосредоточены главные линии гумилевской прозы этих лет: та религиозная, эстетическая и любовная тематика, которая в других произведениях, как правило, трактуется раздельно. Сведены вместе центральные для других рассказов вопросы о природе красоты и греховности; соотношении этики и эстетики, земного и небесного; истоках любви и власти сексуального влечения; значении веры, причинах и последствиях ее потери» [7, 6, 319][2].

Возможно, именно тематической насыщенностью можно объяснить большое количество реминисценций (концептуальных и фоновых), отмеченных разными исследователями.

На несоответствие изначальной задумки (включающей использование ряда прецедентных текстов) и родившегося в результате работы рассказа указывает М. Баскер в статье «К разбору рассказов Н. С. Гумилева “Принцесса Зара” и “Дочери Каина”»: “...трудно увидеть в нем (рассказе. – *Д. Г.*) тот “философско-поэтический диалог <...>, смесь Платона с Флобером”, о котором писал Гумилев в известном письме Брюсову. Кажется, что лишь окончательная судьба того дивно могучего, “неведомого миру” юноши, который, “отравленный скорбью,<...> в гнилых болотах, среди прокаженных, влачит остаток своих дней”, несут в себе отпечаток добровольного подвига героя “Легенды о св. Юлиане Милостивом” Флобера; а упоминание о муках Каина, повергших его душу “в бездонные мечтания о грехе”, с некоторой натяжкой, может быть, отдаленно напоминают об “Искушении св. Антония» [4, 144-145].

---

[1] См. об этом подробнее следующую статью: Грачева Д. С. Философия любви в рассказе Н. Гумилева “Радости земной” любви // Сборник студенческих работ филологического факультета ВГУ. – Воронеж: Воронежский государственный университет, 2003. – Вып. 4. – С.140-147.

[2] Здесь и далее в скобках указывается сначала номер источника в списке литературы, затем том, затем страница. Если цифр две, то сначала указывается номер источника в списке литературы, а затем страница.

Самая очевидная реминисценция, привлекающая внимание прежде других, – упоминание Каина и его дочерей в заглавии рассказа. Это отсылка сразу к нескольким источникам: Ветхому Завету Библии, апокрифическим легендам о Каине и общему культурному "постбиблейскому" пространству, в котором находят отражение архетипические знания, и прежде всего это реализуется в художественных текстах. А. В. Чернов в статье «Архетип "блудного сына" в русской литературе XIX века» пишет об этом так: "...христианское мироощущение к XIX веку оказывается усвоенным сознанием русского человека настолько, что начинает уже активно "работать" и на подсознательном уровне. Христианские мотивы, их комбинации переходят на уровень архетипов, т. е. наделяются свойством вездесущности, приобретают характер устойчивых психических схем, бессознательно производимых и обретающих содержание в художественном творчестве" [14, 152].

Н. Гумилев, обращаясь к архетипическому образу Каина и тем самым подключая совокупность рождающихся у каждого читателя определенных ассоциаций, создает (на ряду с существующими) свою легенду о Каине, наполняя образ дополнительными смыслами.

Библейские образы с раннего детства входили в культурное пространство Н. Гумилева, и он, отталкиваясь от них, создавал свои истории. О. Высоцкий пишет: «Анна Ивановна рано приобщила сыновей к религии. Из Слепнева она привезла "Bible d`une Grand`mere" – толстую книгу в темно-вишневом переплете со множеством прекрасных иллюстраций. Обычно мать, сидя на диване и положив "Бабушкину Библию" на колени, открывала страницу с картинкой и принималась рассказывать, а оба мальчика, сидя рядом, слушали, разглядывая рисунок.

Эти иллюстрации и рассказы матери будоражили воображение Коли. Оставаясь один, он вспоминал подробности, что-то дополняя по собственному разумению. Сколько было потом написано им стихов и поэм на эти древние, но вечно живые темы!

Кроме библейских сказаний мать читала детям и страницы из Евангелия <...> Много лет спустя Николай Степанович говорил: "Как осторожно надо подходить с ребенку! Как сильно меня поразило, когда я впервые услышал о страданиях Спасителя"» [5, 34-35].

В рассказе "Дочери Каина" встречается ряд "осколочных" отсылок к тексту Библии как первоисточнику: 1. Как в Ветхом Завете, так и в тексте Н. Гумилева, Каин, изгнанный и проклятый Богом за убийство брата, живет в земле Нод (Бытие 4, 16). 2. Он становится носителем особого знака: "И сказал Господь: за то всякому, кто убьет Каина, отмстится всемеро. И сделал Господь Каину знамение, чтобы никто, встретившись с ним, не убил его" (Бытие 4, 15). В тексте Библии знак – милость Бога, которую тот оказывает в ответ на слова Каина о том, что его, изгнанника, каждый сможет убить при встрече. В рассказе Н. Гумилева знамение – это еще одно, более суровое, чем изгнание, наказание: "Только когда внезапный ветер откидывает на его лбу седую прядь, когда на мгновенье открывается роковой знак мстительного Бога, он сурово хмурится и, вспоминая незабываемое, с вожделением думает о смерти" [7, 6, 35]. 3.В Библии Господь проклинает Каина "от земли", объясняя это тем, что "она не станет более давать силы своей" для него (Бытие 4, 11-12). "Проклятие от земли" получает в рассказе Н. Гумилева своеобразную интерпретацию: жилище Каина, "сложенное из мраморных глыб и сандалового дерева", возвышается высоко в горах (не на земле!). И даже будучи обреченным на вечный сон, Каин остается высоко в горах, в неглубоком гроте, где его охраняют семеро дочерей. 4. Согласно Ветхому Завету, потомки Каина стали основоположниками скотоводов (Иавал), музыкантов и художников (Иувал) и кузнецов и ремесленников (Тувалкаин) (Бытие, 4, 20-22). Видимо, поэтому Каин получает у Н. Гумилева устойчивую характеристику "отца красоты и греха". Сэр Джемс (главный герой рассказа) видит Каина создающим музыкальный инструмент, чтобы радовать всю свою семью.

В рассказе Н. Гумилева Каину приписывается еще один страшный грех: он становится жертвой всепоглощающего желания: "И безумной страстью распалился старый мудрый Каин к своей младшей дочери Лии. В боренье с собой он уходил в непроходимые дебри, где только бродячие звери могли слышать дикий рев подавляемого любострастного желания. Он бросался в ледяные струи горных ключей, поднимался на неприступные вершины, но напрасно. При первом взгляде невинных Лииных глаз его душа вновь повергалась в бездонные мечтания о грехе; бледнея, он глядел, как зверь, и отказывался от пищи" [7, 6, 35-36].

Чувство, которое владеет Каином, Н. Гумилев определяет как "безумная страсть". Каин любит свою дочь настолько сильно, что любовь перерастает в страсть, становится великим грехом. И потому "...Бог не допустил великого греха. Был глас с неба, обращенный к семи девам: "Идите, возьмите вашего отца, сонного положите в мраморную гробницу и сами станьте на страже. Он не умрет, но и не сможет подняться, пока стоите вокруг него вы. И пусть будет так во веки веков, пока ангел не востру-

бит к последнему освобождению". И сказанное свершилось" [7, 6, 36].

Чувство, владеющее Каином, – страсть-грех, но это чувство, а не просто слепое желание. Виновны в его рождении и "семь печальных дев", потому что являются воплощением красоты, а значит, вместе с отцом должны нести наказание до последних дней. Ю. В. Зобнин, в книге "Н. Гумилев – поэт православия", размышляя над библейским образом Каина, утверждает, что в "...чрезмерном жизнелюбии и заключается причина порочности первенца Адама, а братоубийство является уже частным проявлением ее" [8, 163]. Частным проявлением жизнелюбия является и родившееся чувство, подчинившее плоть духу.

О дочерях Каина в Библии практически совсем не содержится информации. Можно предположить (как это сделано в примечаниях к 6 тому полного собрания сочинений Н. Гумилева), что "дочери человеческие", которых берут себе в жены за их красоту сыны Божии (Бытие 6, 2), и есть дочери Каина. Однако указанный отрывок Ветхого Завета, отличающийся туманностью смысла и неоднозначностью толкования, не позволяет с уверенностью утверждать, что речь идет именно о дочерях Каина: дочерьми человеческими были и потомки Адама и Сифа.

В рассказе Н. Гумилева дочери Каина – девы, "прекраснее которых не видел мир" – идеал красоты (не случайно их семеро, но они едины, и они порождение "отца красоты и греха"): "Словно сталактиты поднимались <...> семь одетых в белое неподвижных фигур.

Но это были не сталактиты. Семь высоких девушек, странно прекрасных и странно бледных, со строго опущенными глазами и сомкнутыми алыми устами, окружали открытую мраморную гробницу" [7, 6, 34]. В примечаниях к 6 тому полного собрания сочинений Н. Гумилева объясняется, почему дочерей Каина оказывается именно семь: число "... семь – традиционная цифра, постоянно возникающая в легендах о Каине": семь поколений Каина, обещание Господа отомстить за Каина всемеро в случае его убийства, восклицание потомка Каина (Лемеха) о том, что за него в том же случае будет отмщено "в семьдесят раз семеро" (Бытие, 4, 23-24). Эта цифра "...безусловно, отображала распространенное в древности понятие цифры семь как обозначения божественного совершенства и завершенности (по отношению к Каину "отмщение всемеро" означало тотальность Божественного возмездия)" [7, 6, 329].

Н. Гумилев по-своему осмысливает библейские мотивы, создавая собственный сюжет. Не случайно "семь печальных дев", будучи порождены греховным и проклятым отцом, становятся воплощением невинности и чистоты. (Создание этого образа становится своеобразным обращением к философии В. Соловьева и его Софии – вечной женственности, женскому началу бытия, Божественной мудрости).

Как все непознаваемое и идеальное, дочери Каина по воле мудрого Бога отгорожены от мира земного для того, чтобы сохранить его. Однако люди испытывают вечную тоску по идеалу, стремятся его осязать и поэтому, покинув "прохладные долины Иранские", к ним едет "сам великий Зороастр", он "... зовет их в мир. Говорит о долге мира.

Рассказывает, что люди истомились и без их красоты, и без нечеловеческой мудрости их отца. И уходит угрюмо, как волк, от одного взгляда скорбных девичьих глаз. Три глубокие священные морщины ложатся на его доселе спокойном и светлом челе" [7, 6, 37]. Обращается к ним и сын богов Орфей: "Именем красоты долго зовет он дев в веселые селенья Эллады, поет им свои лучшие поэмы. Но, уходя одиноко, он больше не играет и не смеется.

Проходят люди, еще и еще. Вот юноша, неведомый миру, но дивно могучий. Он мог бы переменить лицо земли, золотой цепью приковать солнце, чтобы оно светило день и ночь, и заставить луну танцевать в изукрашенных залах его дворца. Но и он уходит, отравленный скорбью, и в гнилых болотах, среди прокаженных влачит остаток своих дней..." [7, 6, 37]. Н. Гумилев выстраивает ряд знаковых образов: Зороастр, Орфей и могучий юноша – вот те, кто больше других нуждаются в их непорочной красоте.

Упоминание имени Зороастра отсылает нас к нескольким источникам: во-первых, к первой мировой религии, основателем которой он был (бог-пророк Зороастра характеризуется своей мудростью, щедростью и является совершенным Добром) [7, 6, 337]; во-вторых, к произведению Ф. Ницше "Так говорил Заратустра", повлиявшему во многом на формирование акмеистической концепции Н. Гумилева; и наконец, образ Зороастра получает индивидуально-авторское наполнение: бог-пророк становится у Н. Гумилева воплощением мудрости и власти (он великий жрец, способный читать "сочетание звездных знаков", и могущественный царь). Зороастра не случайно первым приходит к "семи девам": мудрецы осознают, что миру нужна красота.

Следующий герой, пришедший поклониться красоте, – Орфей – "сын богов". В греческой мифологии он был прославленным фракийским певцом и музыкантом, обладающим магической силой, покоряющей людей, богов, диких зверей и природу. Он считался изобретателем музыки и

стихосложения [1, 233]. Для Н. Гумилева фигура Орфея – знаковая. Он неоднократно обращается к ней. В "Письмах о русской поэзии" Н. Гумилев пишет: "Уже давно люди привыкли считать поэтов чиновниками литературного ведомства, забыли, что духовно они ведут свой род от Орфея, Гомера и Данте" [6, 3, 35]. Если Заратустра – мудрец мудрецов, то Орфей – поэт поэтов. Как и мудрецы, поэты, в силу их причастности к прекрасному, понимают, как миру нужна красота, а потому стремятся к ее идеальному проявлению.

На первый взгляд самым непонятным может показаться образ "дивно могучего юноши". В отличие от своих предшественников он не ведом миру, и тем не менее это тоже герой исключительный – способный совершать действия, которые под силу только Богу. Н. Гумилев рисует перед нами пассионарного героя, ставшего центральным в творчестве акмеистов и прежде всего самого Н. Гумилева. Основным принципом акмеизма-адамизма был "мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь", которому Н. Гумилев учил своих читателей. Он создает образы героев-пассионариев – людей сильных, смелых, первопроходцев. И несмотря на то, что его герои часто гибнут, они дают толчок для развития, указывают путь вперед. Таким был и сам Н. Гумилев. Не случайно, отталкиваясь именно от творчества отца, Л. Гумилев выстроил свою теорию пассионарности. "Дивно могучий юноша" воплощает мужское начало – силу – и нуждается в женском начале – красоте. Потому что сила мужчины имеет значение только тогда, когда с ней рядом находится красота женщины.

"Дивно могучий юноша" не получает имени еще и потому, что в рассказе его своеобразным двойником является сам главный герой – сэр Джемс Стоунгемптон. Это тоже герой исключительный: "...воин молодой, но уже знаменитый, красотой и веселостью уступавший разве что только самому Ричарду" (королю) [7, 6, 32]; у него "могучее сердце и могучие руки" [7, 6, 32]. Сэр Джемс знает, что ему завидуют многие, потому что он исключительный. Заметим, что образ пассионарного героя Н. Гумилев создает под влиянием работ Ф. Ницше [7, 6, 330]. Однако гумилевские герои ("сгустки энергии", заряженные оптимизмом) – это прежде всего люди, хоть и исключительные. Они не наследуют от своих "генетических братьев" – героев Ф. Ницше – их основной черты – богоборческой направленности и стремления быть "богоравным".

И сам Каин, и сэр Джемс, как и другие люди, принадлежащие к разным историческим мирам (то есть к времени мифа), соприкасаясь с печальными девами, теряют покой навсегда, и каждый становится "не живым и не мертвым". На светлое чело пророка Заратустры ложатся глубокие морщины, Орфей теряет желание играть, пассионарные герои лишаются своего главного качества – способности радоваться жизни. Воплощающие идеал "отгорожены" от мира, вынесены в "синкретическое" время, так как "тайна должна оставаться тайной", идеал должен быть недосягаем. Все попытки приблизить его приводят к смерти при жизни. Сама природа непознаваемого оберегает себя и губит того, кто к нему прикасается, стремясь разрушить, сделать доступным.

На рождение подобной концепции, возможно, натолкнула Н. Гумилева небольшая история из романа Г. Андерсена "Всего лишь скрипач" (этот роман оказался одним из концептуальных прецедентных текстов рассказа "Скрипка Страдивариуса"): "Слыхали вы когда-нибудь про Венерину Гору? – спросил мечтатель. – О ней упоминают стародавние предания. Если путник, будь то рыцарь в роскошных доспехах или бедный странствующий подмастерье с котомкой за плечами, забредал в это волшебное царство, то оставался там навсегда; а если кто-нибудь и возвращался домой к семье, он с тех пор был как будто сам не свой, тосковал и чувствовал, что должен вернуться туда и умереть. Да, конечно, это всего лишь легенда, но ее наверняка сочинил тот, кто вдоволь настранствовался, а потом был вынужден отказаться от этого счастья и сидеть дома, вдали от чудесных краев" [2, 60]. Рассказ "Дочери Каина" – словно развернутое повторение фоновой истории в романе Г. Андерсена – любимого сказочника Н. Гумилева, истории которого, по словам О. Высоцкого, в детстве Н. Гумилев "готов был часами слушать" [5, 32].

В рассказе Н. Гумилев обращается к нескольким культурно-временным пластам: мифологическому библейскому времени жизни на земле первых людей (Адам, Ева, Каин), древнеиранской культуре 10–6 веков до н. э. (Зороастр), древнегреческой культуре (Орфей). Однако перечисленные хронотопы возникают как фоновые. Не случайно они включаются в текст в форме видений, предстающих глазам сэра Джемса, храброго рыцаря эпохи короля Ричарда Львиное Сердце. Рассказ в целом погружает нас в средневековые времена славного рыцарства и во многом его атмосфера напоминает ту, которая была присуща романам того времени (или романам об этом времени). И в этом рассказ Н. Гумилева оказывается созвучен тенденциям развития символистского романа начала XX века. Так, Н. В. Барковская в книге "Поэтика символистского романа" пишет: "Символистский роман в России развил традиции готического романа <...> Романы Брюсова воссоздают прежде всего "готический" колорит: чудесные видения, замки и мона-

стыри, ангелы и дьявол, алмазные кресты, кинжалы, кубки с отравленным вином, придворные интриги, князья и монахи, пишущие свои "правдивые истории" на желтоватом пергаменте... Но главное лицо в романах Брюсова – сам автор-стилизатор" [3, 156]. Можно было бы предположить, что рассказы сборника "Тень от пальмы" должны быть связаны с "Огненным ангелом" В. Брюсова, но этот роман вышел в свет после того, как большинство их (в том числе "Дочери Каина") были написаны.

Н. Гумилев, желая погрузить своего читателя в "золотую эпоху рыцарства", выстраивает в своем тексте (особенно в его начале и конце) целые ряды реминисценций из исторических романов В. Скотта "Айвенго" и "Талисман", о чем подробно пишет М. Баскер, приводя текстовый сопоставительный анализ в статье "К разбору рассказов Н. С. Гумилева "Принцесса Зара" и "Дочери Каина"». Коротко осветим основные аспекты, отмеченные исследователем: гумилевское "...изображение короля Ричарда Львиное Сердце как наивысшего проявления духа рыцарства имеет многочисленные прецеденты у Скотта" [4, 145]; "определение Гумилевым главных целей похода Ричарда в Святую Землю, состоявших в том, "чтобы освободить гроб Господень и заслужить благосклонность прекрасных дам" <...> соответствует общему духу произведений Скотта" [4, 146]; созвучным с романом "Айвенго" оказывается "...гумилевский образ оставшегося в Англии «"мрачного" брата Ричарда, принца Иоанна"» [4, 146]; «характерно для Скотта и отрицательное отношение к рыцарскому – и оккультному – ордену тамплиеров <...> мимоходом отразившееся в упоминании Гумилевым "длинного и алчного тамплиера", которому Сэр Джемс "проигрывал последний из своих замков"» [4, 146]; топография и атмосфера путешествия доблестного крестоносца в ущельях Иордании в "Талисмане" весьма близки к повествованию Гумилева об одиноком вечернем походе Сэра Джемса по узкой тропинке в горах Ливана [4, 146]; в ткань романа "Талисман" оказывается включенным "...рассказ о семи девах, "семи сестрах, таких красивых, что они казались семью гуриями". Эти сестры, которые были взяты в плен <...> и привезены во дворец злого тирана, являются дочерьми мудреца, поклонника "того, кто именуется Источником Зла» [4, 147]; и наконец, "в обоих произведениях рыцарь преданно поклоняется перед непостижимым женским существом (или существами), и его душа охватывается мраком по мере того, как они овладевают его мыслями" [4, 148].

Таким образом, интертекстуальная связь между упомянутыми романами В. Скотта и рассказом Н. Гумилева "Дочери Каина" имеет глубинный характер: Н. Гумилев при создании своего текста использует практически все виды реминисценций из "Айвенго" и "Талисмана": упоминания (имена короля Ричарда и принца Иоанна), квазицитации (смотрите сопоставление текстов и упомянутой статье М. Баскера), разные виды аллюзий (заимствования общего пейзажного фона, использование целого ряда общих мотивов). То, что прецедентный текст и рассказ оказываются связанными даже на сюжетном и концептуальном уровне, позволяет говорить о том, что мы имеем дело с таким видом реминисценции, как продолжение. Н. Гумилев, погружая читателя в мир рыцарских романов В. Скотта и используя "краски" и приемы классика, рисует свое, новое текстовое "полотно"[3].

Н. Гумилев при помощи реминисценций совмещает в своем рассказе различные культурно-временные пласты, которые, накладываясь друг на друга, образуют новое синкретичное время. В этом рассказ "Дочери Каина" оказывается близким теориям Е. П. Блаватской, согласно которым люди жили на земле вместе и динозаврами. М. Баскер отмечает эту параллель на текстовом уровне: "...странно неправдоподобное описание "утра мира", в котором как будто бы сосуществовали с первыми людьми не только "гиппопотамы под тенью громадных папоротников", но также ихтиозавры и птеродактили, своим полетом напоминающие вихри, на самом деле вполне созвучно теориям "антропогенезиса" Е. П. Блаватской" [4, 149].

Такие черты, как соединение различных пластов повествования и обращение к разнообразным эпохам и временам в каждом новом рассказе (или даже в рамках одного рассказа), а также обращение к нестандартным ситуациям с элементами чудесного, были особенностью творчества одного из учителей Н. Гумилева – Э. По. А. Ахматова, а вслед за ней ряд исследователей (И. Г. Кравцова, А. Архипова, М. Баскер) указывали на ряд параллелей между текстами двух художников слова. В частности, некоторые переклички были отмечены между рассказом Э. По "Сказка извилистых гор" (или "Повесть скалистых гор") и рассказом Н. Гумилева "Дочери Каина". М. Баскер указывает на сходство "...в

---

[3] При анализе используется классификация реминисценций, приведенная в кн.: *Слышкин Г. Г.* От текста к символу: Лингвокультурные концепты прецедентных текстов в сознании и дискурсе / Г. Г. Слышкин / Науч. ред. В. И. Карасик; Моск. гос. лингвист. ун-т, Науч. – учеб. центр "Яз. и культуры Сев. Евразии" им. Н. С. Трубецкого. – М.: Academia, 2000. – 125 с.

описаниях походов в унылые, скалистые горы". Обо героя сталкиваются с огромным, страшным зверем, но минуют его лап [4, 150]. Однако это не единственная текстовая параллель: оба героя (и сэр Джемс, и мистер Бедлоу) совершают не только физическое путешествие в горы, но и метафизическое в иные миры и даже жизни. После видений, посетивших их сознание, герои оказываются потрясены и не могут продолжать жить как прежде. Мистер Бероул вскоре умирает (наступает физическая смерть), сэр Джемс остается жить, но словно застывает (приходит духовная гибель). М. Баскер указывает на общую приближенность "...гумилевского повествования о сэре Джемсе к "архисюжету" По", приводя слова американского исследователя Д. Галловой о том, что "... две наиболее постоянных доминанты творчества По, составляющие суть его мировоззрения, – это поиски Красоты в области воображения, и то, что он называл "ужасом души» [4, 151].

Возможно, акмеистическая концепция неприкосновенности непознаваемого родилась как результат влияния творчества Э. По, герои которого "бешено" стремятся к "какому-то ошеломляющему открытию, к разгадке некоей тайны", которой ни с кем не суждено будет поделиться, ибо плата за нее – смерть [12, 96]. Словно ответ на слова Э. По, звучат слова Н. Гумилева: "Я боюсь всякой мистики, боюсь устремлений к иным мирам, потому что не хочу выдавать читателям векселя, по которому буду расплачиваться не я, а какая-то неведомая сила" [11, 169]. И хотя Н. Гумилев тоже пускает своих героев по пути, который проходили герои Э. По, цель художника-акмеиста – не упоение красотой гибели (как это часто бывало у Э. По), а предостережение. И. Г.Кравцова, сопоставляя ряд сходных мотивов в творчестве Э. По и Н. Гумилева, приходит к выводу, "...что восприятие Гумилевым мира поэтических образов Э. По шло в направлении преодоления символизма как творческого метода: "идеальное" проецировались в конкретное" [9].

В ранних рассказах Н. Гумилева, "вынашивающих" новую концепцию акмеизма, ярко выраженным оказывается предметный план. В некоторых рассказах "внимание к вещи" заметно особенно сильно: вещь может стать главным действующим лицом произведения ("Скрипка Страдивариуса"), а может выступать в роли постоянно повторяющегося мотива, обрастая разными смыслами. "Дочери Каина" – рассказ словно "выточенный" из камня. Камень не случайно становится предметом пристального внимания будущего основателя нового течения: в этом слове-предмете одновременно отражаются два основных акмеистических понятия: вещность и принадлежность земле. В рассказе, посвященном размышлению о неземной любви, погружающем героя и читателя в миры "непознаваемого", камень становится знаком иного существования.

Дорога сэра Джемса лежит над пропастями, в горах (герой поднимается снизу, от земли, вверх – ближе к небу). По мере отдаления от земли путник начинает испытывать все большее беспокойство, а потом и "темный слепой ужас". Природа указывает одинокому рыцарю верное направление (сверху вниз): "... срываются камни и летят в пустоту, а путнику кажется, что вот-вот оборвется и он, и сладко будет его падение"; "охваченные головокружением, бешеные скатываются водопады. Все стремится вниз, как будто в глубинах земли изумрудные гроты и опаловые галереи, где живет неведомое счастье" [7, 6, 32]. Природа словно говорит сэру Джемсу о том, что радость и спокойствие можно найти только внизу, близ земли, а по сравнению с тем, что путник может обрести наверху, даже смерть в результате падения в пропасть может стать желанной. Камни словно пытаются "удержать" героя, разрывая его одежду в клочья, но тщетно, он поднимается все выше и выше, "взлетая на отвесные вершины".

Однако Н. Гумилев в рассказе апеллирует не только к прямому значению слова "камень", автор "играет" различными оттенками смыслов, подключая стандартные ассоциации и насыщая текст индивидуально-авторскими. Так, почти все живое в рассказе становится подобно камню: первое существо, подвергнутое метаморфозе – пещерный медведь, который предстает герою "словно громадный живой утес". Он подобен камню, потому что огромен, силен о опасен (эти семы являются доминантными для Н. Гумилева в семантике слова "камень", который часто становится у писателя знаком опасности и ассоциируется со злом).

Поднимаясь все выше и выше, герой оказывается на поляне, где видит чернеющий грот (вспомним о возможном пути вниз, в глубь земли, к гротам, где можно было обрести счастье). По словам Н. В. Барковской, "Мифологема "пещеры" вообще активно использовалась символистами, особенно Ф. Сологубом ("Я живу в темной пещере"...). В первом сборнике И. Анненского "Тихие песни" страхи и соблазны пошлой действительности, преследующие лирического героя, внутренне сходного с Одиссеем, материализованы также в мифологеме пещеры Полифема" [3, 20]. У Н. Гумилева мотив пещеры (или грота) тоже оказывается знаковым и встречается неоднократно ("Гибели обреченные", "Дочери Каина", "Принцесса Зара" и т. д.). Пещера – это каменное укрытие, скрывающее либо что-то опасное, либо что-то способное принести счастье, но в обоих случаях бесконечно привлекательное.

В гроте перед Сэром Джемсом предстают семь дочерей Каина, подобно сталактитам, поднимающимся вверх. Сравнение человеческих фигур со сталактитами (которые должны не подниматься, а спускаться), натолкнуло М. Баскера на параллель с эпизодом из "Копей царя Соломона" Р. Хаггарда, где автор допускает такую же ошибку, уподобляя сталактитам окаменевшие тела умерших вождей [4, 148]. Учитывая тот факт, что романы Р. Хаггарда стали прецедентными текстами для рассказа Н. Гумилева "Принцесса Зара", можно предположить, что указанное сравнение было действительно заимствовано Н. Гумилевым из приведенного источника.

Мотив камня сопровождает образы дочерей Каина на протяжении всего рассказа: они подобны сталактитам, напоминают статуи. Отсюда их странная бледность, холодность. Печальные девы почти недвижимы. Лишь несколько раз они выходят из оцепенения: когда "...старшая из дев <...> не улыбнувшись, не взглянувши, подняла свою руку, нежную, как лилия, выросшая на берегах ядовитых индийских болот" [7, 6, 34], чтобы погрузить рыцаря в сон-объяснение, когда "...средняя подняла свою маленькую руку, серебряную от луны", чтобы рыцарю предстало второе видение [7, 6, 37], когда "...младшая из дев подняла руку", блеснув горстью жемчужин в знак того, что рыцарю не позволено остаться [7, 6, 37] и когда "...младшая из дев подняла ресницы, на которых дрожали хрустальные слезы, и улыбнулась ему с безнадежной любовью" [7, 6, 38]. (Эти мгновения отсылают нас к эпизоду из рассказа "Радости земной любви" и напоминают о протянутой для поцелуя руке на миг ожившей статуи из рыцарской легенды). Дочери Каина, да и сам Каин, уподобляются камню потому что неподвижны, не способны изменяться, они, как и камень, – воплощение вечного.

Сам Каин ("не живой и не мертвый") лежит высоко в горах, в каменном гроте, в мраморной гробнице, много веков не зная счастья движения. Он тоже застыл, подобно камню. Эта сцена отсылает читателя к "Сказке о мертвой царевне и семи богатырях" А. Пушкина. Сравним: "...Есть высокая гора, / В ней глубокая нора; / В той норе во тьме печальной / Гроб качается хрустальный / На цепях между столбов. / Не видать ничьих следов / Вкруг того пустого места; / В том гробу твоя невеста" [13, 3, 322]. Описание местонахождения гроба с полуживым телом у А. Пушкина и Н. Гумилева совпадает почти полностью, за исключением того, что вместо столбов гробницу в тексте Н. Гумилева окружают семь дочерей. Их единый образ ассоциативно оказывается связан с семью богатырями, которые, называя себя братьями царевны, все же стали претендовать на нечто большее (вспомним отношение Каина к младшей дочери Лии). Каин, как царевна, спит в гробу "вечным сном", но все же это сон, а не смерть. Сравним: "Она, как под крылышком у сна, / Так тиха, свежа лежала, / Что лишь только не дышала" [13, 3, 320]; "И хотя благородный старческий румянец покрывал его щеки и царственный огонь мысли и чувства горел, неукротимый, в его черных очах, но его тело белело, как бы высеченное из слоновой кости" [Гумилев 2: 6, 34]. Каин, будучи живым, становится каменным, словно сливаясь с мраморной гробницей. Возможно, создавая рассказ, одним из центральных персонажей которого является Каин, Н. Гумилев не случайно затевает игру со словом "камень" в его различных значениях: Каин-камень – эти слова, как горное эхо, вторят друг другу, чередуясь в рассказе Н. Гумилева, словно задавая имплицитно представленную неточную рифму. (Отметим также, что, согласно некоторым позднейшим версиям, Каин убил Авеля именно камнем [7, 6, 325]).

Кроме того, мотив камня имплицитно оказывается представлен в тексте рассказа буквально в первых строках: главный герой "скован" особым именем-судьбой. Он назван Стоунгемптон. По замечанию М. Баскера, это является "контаминацией двух реально существующих английских фамилий: Stone – камень + часто встречающееся в других фамильных сочетаниях окончание Hampton" [4, 152]. Добавим также, что фамилию героя можно трактовать еще и следующим образом: Стоунгемптон – stone (камень) + gem (драгоценный камень, самоцвет) + окончание ton. Сердце героя при соприкосновении с идеалом, непознаваемым, каменеет, но оно становится драгоценным камнем, во-первых, потому что исключителен сам герой (среди людей он подобен драгоценному камню среди простых камней); во-вторых, потому что сердце застывает, созерцая великую красоту и, словно вбирая ее, сохраняя в себе, становится драгоценным камнем – самоцветом.

Метаморфоза живое / неживое, человек / статуя, человек / камень была характерна для нескольких текстов А. Пушкина, о чем пишет М. Лотман в статьях "Замысел стихотворения о последнем дне Помпеи" и "Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1839 год)" [10, 293-317]. Возможно, именно из пушкинских текстов был заимствован мотив метаморфозы, неоднократно возникающий в "Дочерях Каина". Подобное предположение кажется более убедительным, если учесть тот факт, что еще одно стихотворение А. Пушкина – "Жил на свете рыцарь бедный" – явилось прецедентным текстом для рассказа "Дочери Каина". Авторы примечаний к

шестому тому полного собрания сочинений Н. Гумилева указывают на сходный конец жизни героев (оба они, "сгорев душою", сторонятся женщин, живут одиноко и умирают без причастия) [7, 6, 399]. Однако между двумя текстами можно найти еще ряд сюжетных перекличек концептуального плана: обоих героев-рыцарей посещает видение – их глазам предстает женщина (женщины), неземной красоты, воплощающая чистоту и добродетель (у А. Пушкина это Дева Мария). Прикосновение к непознаваемому разбивает сердце обоих героев, обрекая их на вечное страдание.

М. Баскер видит основную мысль рассказа в "несовместимости красоты и непорочности в условиях земного существования" [4, 152], между тем нам кажется, что идею "Дочерей Каина" можно рассматривать и более широко: он написан о несовместимости двух миров – идеального и земного и о невозможности человека приблизить к себе прекрасную тайну, сделать ее доступной.

Возвращаясь к концепции любви, выстроенной в "Радостях земной любви", Н. Гумилев в рассказе "Дочери Каина" размышляет о природе любви неземной. Любовь к непознаваемому, неземному лишает покоя и после смерти (сэр Джемс умирает, "не захотев причаститься, зная, что ни в каких мирах не найти ему забвение семи печальных дев") [7, 6, 39]. Земная любовь делает человека и его чувство бессмертным (уход Кавальканти в другой мир ничего не меняет в его отношении к Примавере, потому что такая любовь оказывается сильнее смерти).

Таким образом, "Дочери Каина" можно прочитать как художественную реализацию одного из важнейших постулатов гумилевского манифеста: "Вся красота, все священное значение звезд в том, что они бесконечно далеки от земли..." [6, 3, 19].

ЛИТЕРАТУРА

1. Агбунов М. Античные мифы и легенды. Мифологический словарь / М. Агбунов. – М.: МИКИС, 1994. – 368 с.

2. Андерсен Х. К. Всего лишь скрипач: Роман / Х. К. Андерсен; Пер. с датск. – М.: Текст, 2001 – 352 с.

3. Барковская Н. В. Поэтика символистского романа / Н. В. Барковская. – Екатеринбург, 1996. – 286 с.

4. Баскер М. К разбору рассказов Н. С. Гумилева "Принцесса Зара" и "Дочери Каина" / М. Баскер // Гумилевские чтения: материалы международной конференции филологов-славистов / Под ред. Ю. В. Зобнина. – СПб.: Издательство СПб. гос. ун-та профсоюзов, 1996. – С. 137-157.

5. Высоцкий О. В. Николай Гумилев глазами сына / О. В. Высоцкий, Сост. Г. Н. Красникова, В. П. Крейда; Авт. предисл. Г. Н. Красников; Авт. коммент. В. П. Крейд. Приложение: Воспоминания современников. – М.: Мол. гвардия, 2004. – 633 с.

6. Гумилев Н. С. Соч.: В 3 т. / Вступ. статья, сост. и примеч. Н. А. Богомолова (Т.1), Р. Л. Щербакова (Т.2), Р. Д. Тименчика (Т.3). – М.: Художественная литература, 1991.

7. Гумилев Н. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. – М.: Воскресенье.

8. Зобнин Ю. В. Н. Гумилев – поэт православия: монография / Ю. В. Зобнин. – СПб.: СПбГУП, 2000. – 384 с.

9. Кравцова И. Г. Н. Гумилев и Э. По: сопоставительная заметка А. Ахматовой / Материалы научной конференции 17–19 сентября 1991 года. Санкт-Петербург, 1992. – (http://www. gumilev. ru/main. phtml? aid=110082074).

10. Лотман Ю. М. Пушкин / Ю. М. Лотман– СПб.: Искусство-СПб, 1998. – 847 с.

11. Минский Н. "Огненный столп" / Н. Минский // Николай Гумилев в воспоминаниях современников. Репринтное издание. – М.: Вся Москва, 1990. – С. 169-173.

12. По Э. А. Стихотворения. Рассказы. Эссе / Э. А. По / пер. с англ. – Вступит. ст., сост. и комм. Л. И. Володарской. – М.: РИПОЛ КЛАССИК, 1999. – 832 с.

13. Пушкин А. С. Собр. соч. – В 10 т.– М.: Художественная литература, 1974.

14. Чернов А. В. Архетип "блудного сына" в русской литературе XIX века / А. В. Чернов // Евангельский текст в русской литературе XVIII-XX веков. Цитата, реминисценция, сюжет, жанр. Сборник научных трудов. – Петрозаводск: изд-во Петрозаводского ун-та, 1994, С. 151-159.

Рецензент – Н.А. Молчанова.

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ И ВРЕМЕННАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА РОМАНА В. НАБОКОВА "ЗАЩИТА ЛУЖИНА"

© 2005 Л.И. Колотнева

Воронежский государственный университет

Главное, что отличает пространственную организацию этого романа Набокова, – наличие двух принципиально разных пространств – пространства реального мира, окружающего Лужина, в котором находятся все остальные герои романа, и пространства, из которого появляется и в которое потом возвращается Лужин. Левин, в частности, называет эту особенность романов Набокова "двупространственностью" [2, 325]. "Двупространственность" романа осмыслена через образ шахматной доски, которая предполагает противостояние двух противоположных друг другу пространств – черного и белого.

Несовместимость двух пространств, непринадлежность Лужина окружающему реальному миру, резкое противопоставление внутреннего мира героя и окружающего его реального мира открыто и настойчиво демонстрируются на протяжении всего романа.

Роман начинается с попытки окружающих привести Лужина в их пространство – реальный мир, сделать его принадлежностью этого мира: "***Больше всего его поразило то, что с понедельника он будет Лужиным***" [1, 7]. Герой будто сам еще не замечает своего проникновения в текст. Именно акт идентификации извне, со стороны других, заставляет Лужина впервые появиться в пространстве реального мира – романном пространстве – из какого-то еще не ведомого нам, загадочного мира, в котором до этого находился герой и в который в конце романа он возвращается. С этой точки зрения весь роман 'на самом абстрактном уровне' является попыткой сделать Лужина одним из, принадлежностью романного пространства, которая в конечном итоге не удается. В конце романа, когда одноклассник Лужина попытается вспомнить его имя на балу в Берлине, Лужин с ужасом попытается защититься от этой попытки укоренить его в чуждом ему пространстве, в реальном и убежит с бала: «"***Твое имя-отчество… Ах, кажется помню, – Антон… Антон… Как дальше?" "Ошибка, ошибка"», – содрогнувшись, сказал Лужин***" [1, 141].

Лужин, с самого детства являющийся носителем собственного мира, прячет его от своих родителей и окружающих, возводит непреодолимую преграду между своим внутренним миром и "***отвратительным своей новизной и неизвестностью, невозможным, неприемлемым***" [1, 12] миром реальности. Между ним и его родителями отсутствует всякое общение, родители не знают своего сына: отец прислушивается "***к монологу в соседней столовой, к голосу жены, уговаривающей тишину выпить какао***" [1, 19]; между матерью и сыном нет никакой духовной близости, она боится даже дотронуться до него – "***мать, с мурлыкающим звуком, потянулась было к его плащику, но, заметив выражение его глаз, отдернула руку…***" [1, 19]; мальчик-Лужин прячется от отца, когда тот приезжает к нему в школу, и из разговора с воспитателем отец вдруг понимает, что никто в школе не понимает его сына, что даже воспитатель "***его сына… понимает еще меньше, чем он сам***" [1, 15]. Внешний мир представляет для Лужина только "***такую ненависть, такое глумливое любопытство, что глаза сами собой наливались горячей мутью***"[1, 17], поэтому любая попытка вторгнуться извне в его внутренний мир ощущается им как опасность – приезд француженки вызывает в нем слезы и боль. Интересно, что уже Лужина, для большего противопоставления с окружающей реальностью, Набоков наделяет тем качеством, за которое окружающие судят Цинцинната, – непроницаемостью: "***Он жадно смотрел на сына, который отклонял лицо, и ему хотелось взять его за плечи, встряхнуть его, крепко поцеловать в бледную щеку, в глаза, в нежный впалый висок. От маленького Лужина в ту первую школьную зиму трогательно пахло чесноком из-за впрыскиваний мышьяка, прописанных доктором…. Он был одет в серый английский костюмчик, – хлястик сзади, короткие штаны с пуговками пониже колен. Он стоял у письменного стола, балансируя на одной ноге, и отец ничего не смел против его <u>непроницаемой</u> хмурости***" [1, 19].

Непринадлежность Лужина окружающему миру подчеркивается в описаниях его внешности. Его внешний образ намеренно снижен, Лужин не просто физически не привлекателен, наоборот, некоторые подробности его внешности порой отталкивают, словно чтобы еще раз подчеркнуть его отстраненность от материальной оболочки чего-либо, чуждость всему, что могло каким-либо образом связать его с внешним миром: полное, грузное, сгорбленное, неуклюжее тело – "***нездоровая тяжесть***", "***ленивая, дурная полнота***" [1, 48]; "***плохо выбритые, израненные бритвой***" (59) щеки; "***всегда мокрый***" (60) лоб; "***желтые от курения, с грубыми заусенцами***" [1, 56] ногти; "***безобразная, черная, мохнатая шляпа***" [1, 57]; "***необыкновенно грязный, с приставшим к нему карманным сором***" [1, 58] носовой платок; "***жадная и неряшливая***" [1, 57] манера есть. Лужин совсем не замечает своей внешней оболочки, не задумывается над своим физическим бытием и бытом: он машинально, по инерции ложится спать, встает, "***случайно и просто***" питается, редко меняет белье, "***бессознательно***" курит "***словно кем-то другим незаметно сунутые ему в рот***" папиросы [1, 66]. Свое собственное физическое существование Лужин замечает только тогда, когда ему мешает одышка или начинают болеть зубы. В конце концов, Набоков прямо говорит о существовании внешнего Лужина – "***лужинской оболочки***", – которая не имеет ничего общего с его внутренним миром: "***Обновление лужинской оболочки этим не ограничилось***" [1, 121].

Лужин не только совершенно не ориентируется во внешнем пространстве, видит искаженный образ внешнего мира, но часто даже совсем не воспринимает окружающий его мир, не замечает его. Так, разъезжая по шахматным турнирам, он совершенно не различает географических мест: Манчестер, Рим, Амстердам, Ницца кажутся ему одинаковыми, их фонари, мосты, площади "***были той же привычной и ненужной оболочкой... и он эту внешнюю жизнь принимал, как нечто неизбежное, но совершенно незанимательное***" [1, 65]. Оказавшись однажды в доме невесты, "***где, как на выставке, бойко подавалась цветистая Россия***" [1, 83], и увидев такую же сахарницу, из которой он в детстве черпал сахар, Лужин "***отметил с интересом, с удовольствием***" "***это возвращение в Россию***" [1, 94]. Заблудившись однажды в лесу в Германии, он ищет русскую усадьбу, в которой прошло его детство: "***Он знал, что усадьба где-то тут, под боком, но подходил-то он к ней с незнакомой стороны, и так это было все трудно…***" [1, 101].

Сам окружающий мир в восприятии Лужина имеет очень нечеткие, туманные очертания, выступает как нечто призрачное, почти не существующее. Он совершенно машинально, "***незаметно***" преодолевает "***туманное, случайное расстояние***" [1, 82], "***непонятное пространство***" [1, 96]; окружающий его "***не совсем понятный мир***" "***расплывается в мираж***", так что даже знакомые ему места кажутся неизвестными лабиринтами: «"***Он быстро отпер дверь и в недоумении остановился. По его представлению, тут сразу должен был находиться шахматный зал, и его столик... Вместо этого был пустой коридор и дальше – лестница... "Убрали, – кисло сказал Лужин, указав тростью на пустой коридор. – Я не мог знать, что все передвинулось***"» [1, 96]. Порой Лужин совсем не отличает сон от реальности, и они меняются местами в его восприятии. Возвращение в дом невесты после шахматного турнира воспринимается им как сон: «"***Лужин понял, что он просто вернулся в недавний сон, ибо невеста шепотом спросила его: "Ну что, не тошнит больше?" – и как же она могла об этом знать наяву?***"» [1, 93]. Даже его отношения с невестой подчеркивают абсолютную неприспособленность, непрактичность, "***никчемность***" Лужина с точки зрения логики реального мира, его неумение жить во внешнем мире: "... ***и она подумала, что какие же это они разговоры ведут, все тяп да ляп, случайные словечки. И ни разу еще он ее не поцеловал по-настоящему, а все выходит криво, странно, и ни одно движение, которым он до нее дотрагивался, не похоже на простое человеческое объятье***" [1, 87].

То немногое, что Лужину удается увидеть в окружающем его пространстве реального мира, приобретает шахматный оттенок, воспринимается в шахматных образах. Свое объяснение в любви Лужин начинает "***тихими ходами***" [1, 69], смысл которых понимает смутно даже он сам; "***деревянные вещицы***", которыми наполнена гостиная невестиного дома, под взглядом Лужина принимают "***очень определенные очертания***" [1, 90]; во время разговора с матерью невесты Лужин на полу видит шахматные комбинации; после выигранной партии "***шахматы не сразу исчезли, и, даже когда появилась светлая столовая и огромный, медью сияющий самовар, сквозь белую скатерть проступали смутные, ровные квадраты, и такие же квадраты, шоколадные и кремовые, несомненно были на пироге***" [1, 86]; он думает о том, "***что этой липой, стоящей на озаренном скате, можно, ходом коня, взять вон тот телеграфный столб***" [1, 69].

Сама жизнь в понимании Лужина представляет собой игру в шахматы: она наполнена ходами, комбинациями, каждая из которых тесно взаимосвязана со всеми другими и имеет свои неизбежные, предопределенные последствия. Поэтому свою основную жизненную задачу Лужин видит во "***вскрытии механизма дорогого инструмента***" [1, 36] – в разгадывании логики, по которой строится жизнь-шахматная игра, в на-

хождении правильного хода-"***ключа комбинации***" [1, 100].

Единственной подлинной, физически осязаемой реальностью для Лужина является мир шахмат. Именно она, эта "***подлинная жизнь, шахматная жизнь***" была "***стройна, отчетлива и богата приключениями***", именно в этом пространстве Лужин обретает самого себя – с гордостью замечает, "***как легко ему в этой жизни властвовать, как все в ней слушается его воли и покорно его замыслам***" [1, 94]. "***Шахматная жизнь***" Лужина непосредственно связана с тем другим пространством, в котором живет герой: "***прелестные, незримые шахматные силы***" переносят его во время игры в "***неземное измерение***" [1, 63].

В сравнении с миром шахмат пространство реального мира приобретает черты "***тумана, неизвестности, небытия***", "***ибо что есть в мире, кроме шахмат***?" [1, 98]. В романе очень настойчиво звучит мотив реальной жизни, воспринимаемой героем как сон (символистский мотив): Лужин принимает свое возвращение в дом невесты после шахматного турнира за сон, а людей вокруг него – за жителей этого сна, и "***тени его подлинной шахматной жизни***" "***то слабее, то резче проступают в этом сне***" [1, 94].

Метафора жизни как сна распространяется не только на этот конкретный эпизод, но играет в романе важную роль в противопоставлении двух миров: "***Он ясно бодрствовал, ясно работал ум, очищенный от всякого сора, понявший, что все, кроме шахмат, только очаровательный сон***" [1, 94]. Мир сна носит черты театральности, кукольности, предстает как мир построенных кем-то декораций. Этот мотив призрачности, искусственности, сделанности окружающего героя мира звучит во всех русских романах Набокова, особенно в романе "Приглашение на казнь". Много лет спустя возвратившись на курорт, на котором он отдыхал в детстве со своими родителями, Лужин "***действительно почувствовал себя лучше среди этой зеленой декорации, в меру красивой, дающей чувство сохранности и покоя***" [1, 68]. Внешний мир декораций, ненастоящность, сделанность которого подчеркиваются тем, что герой способен легко его разрушить (мотив, получивший наибольшее развитие в "Приглашении на казнь") – "***Лужин неуклюжим движением плеча сшибал дом, как валкий кусок декорации, испускающий вздох пыли***" [1, 72], – населен не людьми, а призраками, куклами. После окончания турнира "***призраки уносили доски, стулья***", а сам Лужин, пытаясь найти выход из зала, попадает в дымное помещение, где сидят "***шумные призраки***" [1, 99]; в поисках дома, он спрашивает дорогу "***у призрака, шмыгнувшего мимо***", но "***призрак ничего не понял, прошел***" [1, 100]. Кукольность окружающего мира необыкновенно ярко проявляется во время бракосочетания Лужина, когда "***чиновник переменил пиджак на поношенный сюртук и прочел брачный приговор***" [1, 126].

"*Двупространственность*", двумирие присутствует в романе Набокова на разных уровнях. Так, восприятие Лужиным книг, подаренных тетей, четко намечает существование двух противоположных по своей природе пространств – реальности и воображения: "***Зато были две книги – обе подаренные ему тетей, – которые он полюбил на всю жизнь, держал в памяти, словно под увеличительным стеклом, и так страстно пережил, что через двадцать лет, снова их перечитав, он увидел в них только суховатый пересказ, сокращенное издание, как будто они отстали от того неповторимого, бессмертного образа, который они в нем оставили***" [1, 20]. В шахматах Лужин видит две противоположные оболочки – "***грубую, земную оболочку***" шахматных фигур, которые своей "***вещественностью***", "***осязаемостью***", "***вычурной резьбой***" всегда мешали ему, и "***прелестные, незримые***" [1, 63] шахматные силы.

Наличие двух пространств, качественно отличающихся друг от друга, – пространства текста, воплощающего в себе реальный мир, и пространства, из которого приходит герой и в которое он в конечном итоге возвращается, – определяет особенность пространственной организации "Защиты Лужина". Однако природа этих пространств еще не совсем четко определена Набоковым в этом романе. Уже в "Приглашении на казнь" они получают четкое словесное и географическое закрепление – "*здесь-там*". В "Защите Лужина" "*там*" еще не обладает какой-либо определенной природой; единственное, что можно о нем сказать, это то, что оно находится за пределом текста. Поэтому уходящий герой уходит именно из текста, тем самым разрушая герметичность классического романа.

Лужин не просто не принадлежит, он "выпадает" из этого пространства-"*здесь*", и с этой точки зрения его уход не неожидан, не случаен, а, наоборот, очень логичен. Уход героя "проигрывается" автором на протяжении всего романа. Многочисленные побеги Лужина-мальчика, болезнь взрослого Лужина-шахматиста и его практически постоянная отрешенность, эмоциональное отсутствие даже при физическом присутствии глубоко символичны: они предвосхищают его окончательный уход в конце романа, являются попытками героя уйти из чуждого ему мира, спастись бегством, "***выпасть из игры***" [1, 182], подчеркивают принципиальную несовместимость героя со средой, его духовное и физическое выпадение из окружающего его пространства реального мира. Будучи "***человеком другого измерения, особой формы и окраски, несовместимым ни с кем и ни с чем***" [1, 72], в

самые тяжелые минуты столкновения с миром, наступления окружающего мира на него Лужин физически и духовно покидает этот мир, "***ретируется***" [1, 75], уходит в другое пространство, и только его невеста способна чувствовать тот "***неожиданный мир***" [1, 76], в который часто уходит ее жених. Возвращение Лужина в чуждый ему мир реальности тоже описывается как переход из одного пространства в другое: "***Произошел нежный оптический обман: он вернулся в жизнь не с той стороны, откуда вышел...***" [1, 114].

Окончательный уход Лужина наступает в романе гораздо раньше конца текста и осмыслен героем в шахматных образах: "***Лужин, поняв, что завяз, заплутал в одной из комбинаций, которые только что продумывал, сделал отчаянную попытку высвободиться, куда-нибудь вылезти, – хотя бы в небытие***" [1, 99]. Окружающие его наблюдатели турнира подсказывают "***ключ комбинации***", который так долго ищет Лужин в его состязании с жизнью – "***уходите, уходите... идите домой***" [1, 100]. С этой точки зрения уход Лужина – возвращение домой. В конце концов он уходит-возвращается из окружающего мира-текста во внетекстовое пространство, в "***небытие***", в "***бездну***", которая "***распадается на бледные и темные квадраты***", **в вечность, которая "*угодливо и неумолимо раскинулась перед ним*"** [1, 184].

В принципе, герой романа никогда и не приходил, чтобы уходить. Он никогда не принадлежал этому пространству-"здес*ь*", этой половине шахматной доски-мира, он всегда был там, на своей половине, несмотря на все попытки окружающих сделать его частью их пространства. Поэтому, с точки зрения романной логики, уход героя является не смертью, а возвращением: балансирующий между текстом и внетекстовым пространством Лужин буквально "вываливается" из романного пространства во внетекстовое.

В таком балансировании, скольжении между пространствами – начало характерного для романной поэтики Набокова раздвоения героев, которое постепенно эволюционирует в его позднем творчестве в исчезновение героя из романного текста. Роль двупространственности, двумирия романа оказывается решающей для этого процесса: раздвоение героев Набокова является не столько двойничеством в традиционном смысле этого слова, а своеобразным делением героев на пространства. Лужин, будучи еще самым целостным героем Набокова, не способен одновременно находиться здесь, в тексте, и там, во внетекстовом пространстве, – поэтому все попытки поселить его в пространстве реального мира – романном пространстве – заканчиваются уходом героя из романа. Цинциннат уже в силу внутреннего раздвоения способен быть и здесь, и там, относительно свободно балансировать между двумя пространствами – текстом и внетекстовым пространством. По мере углубления внутренней щели, раздвоенности, какой-то физической пропасти внутри набоковского героя увеличивается его способность легко передвигаться из одного пространства в другое.

Кстати, уже в "Защите Лужина" процесс разделения героя на пространства начинает осмысливаться как раздвоение его физической оболочки, в результате чего в романе появляется мотив разбиения, разбирания героя на части, который будет продолжен и развит в "Приглашении на казнь": готовящийся к свадьбе Лужин "***обновляется***" портным – "***распределяется в трюмо по частям, по разрезам, словно для наглядного обучения (... вот чисто выбритое, полное лицо, вот то же лицо в профиль, а вот редко самим субъектом видаемый затылок, довольно коротко подстриженный, со складочками на шее и слегка оттопыренными, розовым светом пронизанными ушами...)***" [1, 121]. При этом голос в скобках авторский.

Таким образом, "двупространственность" осознается и используется Набоковым не только как важный "структурообразующий" [2, 325] элемент текста, но и осмысляется художником как один из основных "носителей жанра" [3, 24] на пути модификации жанра классического романа и создания своего "собственного" романа. На уровне пространственной организации в романе Набокова происходит подрывание природы классического романного текста – размыкание закрытого пространства классического романа: романный мир открывается для вторжения в него элементов внетекстового пространства, в которое и уходит главный герой романа.

Эволюция "двупространственности" [2, 325] Набокова такова: от здесь-там, имеющих географический характер, к здесь-там, представляющим собой текст-внетекстовое пространство. В результате этой эволюции подрывается природа классического текста: границы его открываются, реальность и текст перемешиваются. С этой точки зрения может быть объяснена основная метафора Набокова "жизнь человека – текст, художественное произведение".

Временная организация художественного мира романа тоже отличается наличием двух противоположных по своему качеству, разнородных временных пространств – времени окружающего Лужина реального мира и личностного, предельно индивидуализированного времени внутреннего мира героя.

Лужин совсем не ориентируется во времени реального мира: объективное, историческое время как категория не существует для него, а такие исторические события, как революция, мировая война, эмиграция проходят мимо него совершен-

но незамеченными, не оставляя абсолютно никакого следа в его сложной душевной жизни: "***... апрельский этот день замер навеки, и где-то, в другой плоскости, продолжалось движение дней, городская весна, деревенское лето – смутные потоки, едва касавшиеся его***" [1, 24]; "***жизнь с поспешным шелестом проходила мимо...***" [1, 35]; однажды он даже предложил своей невесте отправиться в путешествие в советский Крым, потому что там "***есть очень дешевый виноград***" [1, 133].

Время внутреннего мира героя качественно другое, чем время окружающей его действительности; для него характерно предельно субъективное восприятие времени. Так, одна "*земная ночь*" кажется ему "*многими темными веками*", он совершенно не замечает возраста окружающих его людей; на подведение каких-то жизненных итогов, на переосмысление пройденного пути Лужина толкает не ощущение временных рамок жизненного отрывка, а смерть отца. Его память выборочно и часто по совершенно необъяснимым причинам останавливается только на отдельных отрывках жизненного потока: "***Лужин почему-то необыкновенно ясно запомнил это утро, этот завтрак, как запоминаешь день, предшествующий далекому пути***" [1, 28]; он навсегда запомнил "***тот неизбежный день***" [1, 24], в который впервые познакомился с шахматами.

Лужин воспринимает время, как и пространство, через игру в шахматы. Несмотря на то, что однажды в разговоре со своей будущей невестой он с точностью выдает количество времени, которое он играет в шахматы – "***восемнадцать лет, три месяца и четыре дня***" [1, 60], – течение времени для Лужина находится в прямой зависимости от качества его игры-движения по единственно полноценной для него реальности: внутренняя жизнь молодого Лужина, насыщенная "***нагромождением побед***" [1, 67], полна движения, динамизма, поиска механизма для "***вскрытия дорогого инструмента***" [1, 36] – шахматной доски-жизни; как только Лужин начинает играть вничью, время для него останавливается, его жизнь превращается в "***движение рычагом испортившейся машины***" [1, 36], он начинает чувствовать бессмысленность своего существования. Ничья, "***вечный шах***" [1, 36] ассоциируется с остановкой во времени, с жизненным тупиком, с невозможностью найти "***гармонию нужных ходов***" [1, 68], а значит, двигаться в единственно приемлемой для него реальности – шахматном пространстве. С ничьей останавливается поиск "***гармонии нужных ходов***", что тайно движут, управляют жизнью, складывают в "***отчетливую картину***" жизни ее отдельные "***пестрые кусочки***" [1, 23]: "***И, на минуту оглянувшись, он с некоторым содроганием увидел, как <u>медленно</u> он последнее время шел...***" [1, 68].

Интересно, что "***коварная комбинация судьбы***" [1, 153], от которой уходит Лужин, воспринимается им тоже как повторение, движение по кругу, а значит, как тупик – "***последовательное повторение известной ему схемы***" [1, 153].

В романе совершенно отсутствует линеарное течение времени; наоборот, для него характерны скрепление, монтаж разных временных отрывков жизни героя в одно целое, постоянные переходы, скачки из одного временного пласта в другой – из прошлого в будущее и наоборот; часто встречается совмещение в одном абзаце, а иногда даже в одной фразе, нескольких временных слоев. Все это влечет за собой изменение временного статуса отдельных отрывков жизни героя: настоящее действие и воспоминание героя постоянно меняются местами, иногда один и тот же отрывок, в зависимости от временной позиции повествователя, становится то воспоминанием, то реальным действием; поэтому читатель, да и сам герой все время балансируют между настоящими, реальными событиями и воспоминаниями, несуществующим уже миром. Так, начало романа – "***быстрое дачное лето***" [1, 7], настоящее, в котором Лужину объявляют о предстоящем переезде в школу, – вдруг становится прошлым, воспоминанием в третьем абзаце: "***Через много лет, в неожиданный год просветления, очарования, он с обморочным восторгом вспомнил эти часы чтения на веранде, плывущей под шум сада***" [1, 8].

Такая работа со временем лежит в основе нравственно-философской концепции мира Набокова (мир как текст, а отсюда и жизнь человека как текст) и теоретически осмысляется им как принцип организации художественного текста-жизни (особенно в американском периоде творчества). Складные картины '"***пузеля***" [1, 23]', головоломки, анаграммы и те же шахматные задачи становятся одной из главных и широко используемых метафор жизни в творчестве Набокова и ложатся в основу структурной организации его текстов: жизнь его героев, да и его собственная видится им как мозаика, коллаж огромного количества кусочков, неизбежно складывающихся под влиянием творца в одну общую картину (особенно широко эта метафора используется писателем в романе "Ада" и в его автобиографической прозе). Лужин чувствует "***удивительное волнение от точных сочетаний этих пестрых кусков***", которые "***в последний миг***" образуют "***отчетливую картину***" [1, 23], жизнь для него становится "***правильно и безжалостно развивающимся узором***" [1, 20], у которого есть свой творец и своя логика.

Этот принцип построения текста лег в основу игровой поэтики, столь характерной для Набокова: уже в "Защите Лужина" на разных уровнях происходит осмысление концепции жизни как

игры. Шахматы для Лужина являются не просто отвлеченной игрой, а игрой, целью которой становится нахождение единственно правильного хода, ключа к комбинации, логики, по которым складываются в тот или иной жизненный узор отдельные кусочки его собственной жизни, его судьба, его движение по жизненному пространству; определение по "едва заметным приметам" "сущности картины". Да и уход Лужина является для него лишь единственно правильным, с трудом найденным ходом-уходом, естественным "выходом из игры" (выпадает из окна, из текста) – из проигранной шахматной партии-жизни.

В основе скрепления разных временных слоев – "пестрых кусков" – в одно целое, в один узор, в основе перехода от одного периода жизни к другому лежит не логика героя, а логика автора. Именно автор организует темпоральную сторону жизни Лужина: врывается в его внутренний мир, организовывая его воспоминания в соответствии со своей собственной логикой и своими ассоциациями, заменяя впечатления героя своими личными автобиографическими воспоминаниями и впечатлениями и таким образом еще больше отстраняя героя от его же собственной жизни в окружающем мире. Сам Лужин оказывается абсолютно неспособным установить даже хронологическую последовательность событий своей жизни: "***И пошло. Между этими вечерами на веранде и тем днем, когда в столичном журнале появилась фотография Лужина, как будто ничего и не было... И все другое, что было между ней и переездом в Петербург... было так смутно и так спутано, что потом, вспоминая то время, Лужин не мог точно сказать, когда, например, была вечеринка в школе... или когда, по приглашению отца, явился к ним обедать седой еврей... и невозможно было распутать в памяти узел, в который связались вечеринка и фотография, невозможно было сказать, что случилось раньше, что позже***" [1, 46].

Таким образом, и на уровне временной организации художественного мира романа основной тенденцией становится господство авторского сознания в романном мире, вытеснение из него сознания героя. Присутствие автора проявляется не только через организацию субъективного, личностного времени героя – он монтирует, скрепляет разные временные отрывки жизни Лужина в одно повествование, – но и через введение в роман объективного времени и конкретных исторических реалий – революции в России, первой мировой войны, эмиграции и т. д.

В результате такой пространственно-временной организации произведения герой романа оказывается совершенно незакрепленным в его плоскости, оторванным от окружающего его мира, ибо нет ничего, что удерживало бы его в этом мире – ни имени (мы впервые узнаем имя Лужина в самом конце романа, с его уходом), ни каких-либо временных или пространственных связей с окружающим. С самого начала романа он оказывается балансирующим между двумя пространствами, "вываливающимся" из окружающего мира, что подчеркивает его неприсутствие в романном пространстве. Этот контекст наполняет образ окна, один из ключевых образов художественного мира Набокова, глубоким символизмом: окно имеет рамки, границы, которые можно перейти, разграничивает два разнородных пространства. Характерные для поэтики Набокова игра со степенями реальности, переход границ (географических, текстовых или между мирами), размыкание текста, которые тематизируются на протяжении всего его творчества и лежат в основе его концепции мира, впервые закладываются и опробуются здесь.

Уже в этом романе Набокова достаточно открыто заявляет о себе тенденция к исчезновению голоса героя из романного пространства. Мы практически нигде не слышим его голос, его сознание исчезает из романа; даже личные воспоминания Лужина кажутся абсолютно оторванными от него, не принадлежащими ему: автор наполняет их своими собственными автобиографическими воспоминаниями и ощущениями, личными наблюдениями, связанными с его жизнью и опытом, а не с жизнью героя.

В романе встречаются отрывки, в которых, наряду с голосом автора, звучат голоса других персонажей, создавая впечатление многоголосия: "***Бедная дама стала со страхом замечать, что ее дочь и подозрительный господин Лужин неразлучны, – были какие-то между ними разговоры, и взгляды, и флюиды, которые она в точности не могла уловить; это показалось ей так опасно, что, преодолев отвращение, она решила Лужина держать как можно больше при себе, отчасти, чтобы его хорошенько раскусить, но главное, чтобы дочь не пропадала так часто. Профессия Лужина была ничтожной, нелепой... у нее возникло смутное подозрение, не есть ли шахматная игра прикрытие, обман, не занимается ли Лужин чем-то совсем другим, – и она замирала, представляя себе ту темную, преступную, – быть может, масонскую, – деятельность, которую хитрый негодяй скрывает за пристрастием к невинной игре. Мало-помалу, однако, и это подозрение отпало. Как ждать каверзы от такого олуха?***" [1, 78]; "***И теперь, глядя на большое, бледное лицо Лужина, она так вся исполнилась мучительной, нежной жалости, что, казалось, не будь в ней этой жалости, не было бы и жизни [...] Такая жалость, такая мука. И этот старенький, чудаковатый жилет, на который нельзя было смотреть без слез, и бедная кудря, и белая, голая шея, вся в детских складках... И все***

это произошло по ее вине, – недосмотрела, недосмотрела" [1, 107]. Однако, несмотря на существование этих отдельных отрывков, субъектная организация романа отличается моносубъектностью повествования: единственным субъектом сознания в романе является автор.

На протяжении всего романа автор открыто вторгается в романное пространство из внетекстового, нарушая закрытость романного текста. Появление автора в тексте проходит несколько этапов и сопровождается изменением форм повествования – в повествование от третьего лица вводятся глаголы во втором лице единственного числа, отмечающие присутствие автора: "***... и еще через пять минут показался лесопильный завод, мельница, мост, где по щиколотку <u>утопаешь</u> в опилках, и дорожка вверх, и через голые кусты сирени – дом***" [1, 12]. Постепенно авторский голос получает графическое оформление – начинает заключаться в скобки: "***И теперь, как и тогда, вместо слов изумления, которых он смутно ожидал (как, проснувшись в чужом городе, <u>ожидаешь</u>, еще не раскрыв век, необыкновенного, сияющего утра), вместо тех слов...***" [1, 15]; "***И среди играющих, среди тех, к которым она выходила после пребывания в соседней комнате (где <u>сидишь</u>, ожидая, что тебя позовут, и честно <u>напеваешь</u> что-нибудь, чтобы только не подслушать, или <u>открываешь</u> случайную книгу, и, как освобожденная пружина, выскакивает кусочек романа, конец непонятного разговора), среди этих людей, мнение которых требовалось угадать, был теперь человек, довольно молчаливый, тяжелый на подъем, совершенно неизвестно, что о ней думающий***" [1, 74]. В этих отрывках автор выступает в роли безличного повествователя.

Постепенно авторское вторжение становится более заметным, автор выходит на структурный уровень героя, меняя свой статус – выступает в тексте уже в роли персонажа; при этом он начинает открыто, от себя обращаться к читателю.

Свободное изменение пространственных координат автора, открытие границ романного текста сопровождается не только изменением форм повествования, но и постоянной сменой авторского статуса. Автор начинает выступать в тексте то в роли повествователя, то в роли персонажа; авторское сознание прячет себя за тремя потенциально разными субъектами – автором, повествователем и персонажем – и представляет себя в тексте в одной из этих трех ролей. Он то находится за пределами текста, являясь всезнающим автором и ведя повествование от третьего лица, то совершенно неожиданно появляется в пространстве текста, переходя к повествованию от второго лица и тем самым размыкая границы текста и выступая в роли повествователя, а то вдруг выходит на структурный уровень героя, меняя свой авторский статус на статус персонажа и открыто обращаясь к читателю от себя.

Моносубъектность повествования и постоянная смена авторского статуса получают серьезное философское и теоретическое обоснование в творчестве Набокова: в своих романах писатель стремится восстановить не столько процесс постижения человеческой личности и окружающего мира изнутри другой личности, сколько процесс постижения самого себя, своего собственного Я.

Субъектная и пространственно-временная организация художественного мира этого романа Набокова свидетельствуют о тенденции к выделению автора в романном пространстве. Такая жанровая форма становится инструментом художественного освоения внутреннего мира автора, а не героя. Поэтому формула, лежащая в основе классического романного мышления ("человек – среда – действительность" [4]), претерпевает модификацию и постепенно исчезает совсем из набоковского романного мышления. Именно в этом направлении идет создание своего "собственного" романа: создание такой субъектной организации повествования, которая в максимальной степени позволила бы автору погрузиться в свое авторское Я. Набоков осваивает не внешнее пространство, он продвигается внутрь своего собственного.

ЛИТЕРАТУРА

1. Набоков В. Защита Лужина: Романы, рассказы / В. Набоков. – М. — Харьков, 1999. – 542 с. Все цитаты набоковского текста приводятся по этому изданию.

2. Левин Ю. И. Биспациальность как инвариант поэтического мира В. Набокова / Ю. И. Левин // Избранные труды: Поэтика. Семиотика. – М., 1998. – С. 323-391.

3. Лейдерман Н. М. Движение времени и законы жанра: Жанровые закономерности развития советской прозы в 60-е – 70-е годы / Н. М. Лейдерман. – Свердловск, 1982. – 256 с.

4. Мущенко Е. Г. Путь к новому роману на рубеже XIX–XX веков: монография / Е. Г. Мущенко. – Воронеж, 1986. – 197 с.

Рецензент – В. Л. Гусаков.

В ТВОРЧЕСКОЙ ЛАБОРАТОРИИ А. ПЛАТОНОВА 1920-х ГОДОВ: ЦИКЛ РАННИХ РАССКАЗОВ "ЗАПИСИ ПОТОМКА"

© 2005 *С.И. Красовская*

Благовещенский государственный педагогический университет

В литературном процессе 20-х годов XX столетия доминировала возникшая в начале века тенденция к синтезу, художественному, внутривидовому и внутрилитературному. Мир по-прежнему смотрелся в разбитое на тысячи осколков зеркало человеческого сознания и стремился к обретению новой целостности своего отражения. Литература по-своему откликнулась на это требование созданием множества сборников и циклов, стремящихся стать эпосом и романом, и романов, балансирующих на грани цикла. Цикл укоренился на переплетении эпических тенденций литературного процесса с практической невозможностью полного их осуществления.

Бытование циклов и характер их взаимоотношений с романом имеет свою специфику в отечественной литературе. На нее обратил внимание Ю. Лебедев, изучавший особенности эпической циклизации в середине XIX века: "<...> *в литературах Запада цикл ассимилировался романом и не стал полнокровным жанровым образованием. В русской же литературе, в силу присущих ей эпических устремлений, он <...> выдерживал соперничество с романом. Недаром у нас стали классиками писатели, творчество которых не выходило за рамки очерковых циклов <...> очерковая литература о народе существует у нас одновременно с развитием романа, отчасти готовя его появление, но в чем-то постоянно конкурируя с ним*"[1].

Литературный процесс 1920-х годов XX столетия дает новую возможность убедиться в справедливости этих выводов. Говоря о генетическом развитии романа в эту эпоху, нельзя не заметить, что роман формировался в обход привычных жанровых форм, шел как прямыми, так и окольными путями, проходящими, порой, по самой границе жанра (цикл), а иногда и художественной литературы (документальная хроника, мемуары, дневники). Одним из этих путей была эпическая циклизация. Создавались циклы, в которых, с одной стороны, зарождался, а затем прорастал в романах образ единого "народного мира", а с другой – в них же воплощалось шумное и пестрое многоголосие, разнообразие характеров и идеалов. Таким образом, эпические циклы были не только строительным материалом для нового романа, они обладали собственными формальными и содержательными возможностями, обеспечивавшими им независимое и равноправное существование в литературе.

Творчество Андрея Платонова с самого своего начала органично и целиком вплетается в сложный узор литературного процесса 20-х годов. Художественная лаборатория писателя этих лет – яркое тому свидетельство.

История создания его первой прозаической книги "Епифанские шлюзы" (1928) обнаруживает две встречные тенденции жанрообразования, ведущие, с одной стороны, к дроблению больших форм на малые (речь идет о "Рассказе о многих интересных вещах", фрагменты которого были превращены писателем в отдельные произведения), и, с другой – к циклизации малых форм, объединению их в некие структуры, тяготеющие к открытой форме эпического целого.

Первый цикл А. Платонова – "Записи потомка" объединяет семь рассказов, написанных в разное время в период с 1920 по 1926 год: "Память" (1922), "Иван Митрич" (1921), "Чульдик и Епишка" (1920), "Поп" (1920), "Мавра Кузьминична" (1926), "Экономик Магов" (1926), "Цыганский мерин" (1926). Очевидно, что замысел создания цикла возник не сразу, а в процессе написания отдельных произведений, что заставило Платонова начать "собирать" цикл. Понятно и то, что автор "дописывал" последние рассказы, уже внутренне ощущая единый замысел и цикла, и книги в целом, подготавливая к

[1] Лебедев Ю. П. В середине века. Историко-литературные очерки /Ю. П. Лебедев. – М.: Современник, 1988. – С. 30-32.

печати сборник прозы "Епифанские шлюзы". Нарушение хронологической последовательности в расстановке рассказов – первый признак того, что перед нами продуманная и эстетически значимая композиция. История создания цикла дает этому дополнительное подтверждение.

Последние текстологические изыскания по поводу истории формирования первой прозаической книги А. Платонова позволили узнать, что осенью 1926 года Платонов готовил два прозаических сборника, один из которых должен был называться "Чудаки" или "Бродяги, бредущие зря" (второй вариант заглавия). Сохранившийся в семейном архиве набросок оглавления демонстрирует его "генетическую" связь с опубликованным позднее в "Епифанских шлюзах" циклом "Записи потомка". В предполагаемую книгу должны были войти: "Бучило", "Поп", "Иван Митрич", "Чульдик и Епишка"; позиции 5 и 6 отданы рассказу "Герои режимной экономии", который планировалось разбить на два самостоятельных текста. Седьмым с вопросительным знаком и пометой "взять", значился рассказ "Цыганский мерин", восьмым, тоже с вопросительным знаком и пометой "найти" – "Тютень <Витютень и Протегален >"[2].

Текстолог Е. Антонова делает предположение, что, возможно, это оглавление имеет отношение к сборнику, переданному в издательство "Кузница". Но, так или иначе, книга с таким содержанием и таким оглавлением не вышла, а планируемые для нее рассказы вошли в цикл "Записи потомка" и были опубликованы в "Епифанских шлюзах" в несколько иных составе и последовательности. Первую позицию стал занимать рассказ "Память", "Иван Митрич" переместился с третьей на вторую, "Чульдик и Епишка" – с четвертой на третью, "Поп" – со второй на четвертую, "Герои режимной экономии" – "Мавра Кузьминична" и "Экономик Магов" заняли предполагаемые для них пятую и шестую позиции, на седьмой оказался "Цыганский мерин". От рассказов "Бучило" и "Тютень, Витютень и Протегален" Платонов отказался. Это наблюдение свидетельствует о том, что писатель тщательно продумывал заглавие, состав своего цикла, последовательность рассказов в нем и придавал им большое значение. В результате возникла не простая подборка тематически однородных рассказов, но родилось единое художественное целое, "произведение произведений" (Н. Дарвин), внутри которого действуют закономерные взаимосвязи, создающие особый контекст, взрывающий смысл каждого отдельно взятого рассказа, вносящий новые точки зрения в каждый из них, расширяющий и обогащающий смысл каждого отдельного рассказа.

В заглавии цикла содержится ключ к восприятию представленных читателю произведений. Во-первых, определяется их жанр – "записи", которым объясняется установка на документальность, фрагментарность, кумулятивный принцип построения общего сюжета цикла, схематизм образов. Во-вторых, актуализируется субъектная организация цикла в целом и отдельных его составляющих, обнаруживается его стилевая доминанта. Все изображаемые в рассказах характеры и события существуют в одном пространственно-временном континууме воспоминаний о городской окраине – слободе, передаются и воспринимаются как воспоминания рассказчика, который и является организующим началом всего цикла.

Однако, несмотря на все эти достаточно убедительные с точки зрения литературоведа аргументы, с точки зрения писателя вопрос об изменении заглавия не становится более проясненным и менее актуальным. Почему же Платонов, сохранив в принципе состав рассказов в цикле, действительно повествующих о героях одного типа – незначительных чудаках и бродягах, не оставил одно из планируемых ранее заглавий, каждое из которых отражало бы суть? Почему возник третий вариант, который и стал окончательным? На этот вопрос есть несколько ответов.

Во-первых, мы можем предположить, что таким образом задается тип художественного времени. Автор воспроизводит серию своих юношеских встреч с "незначительными" для "большой" литературы людьми. Интерес эти встречи представляют не только с точки зрения "человеческого материала", но и тем, что все здесь освещено другой эпохой жизни автора, тут другой исторический угол зрения. Художественное время приобретает эпический характер: "*имманентная эпопее и конститутивная для нее авторская установка (то есть произносителя эпического слова) есть установка человека, говорящего о недосягаемом для него прошлом, благоговейная установка потомка*"[3].

Во-вторых, в новом заглавии содержится указание на характер родственной связи, суще-

[2] Антонова Е. История формирования первой прозаической книги А. Платонова (О принципах подбора и редактирования текстов) / Е. Антонова // "Страна философов" Андрея Платонова: Проблемы творчества. – Вып. 5. Юбилейный. – М.: ИМЛИ РАН, 2003. – С. 422.

[3] Бахтин М. М. Эпос и роман / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975. – С. 457.

ствующей между изображенными персонажами и самим рассказчиком. Рассказчик вписывает себя в один ряд с изображенными им чудаками, помещает себя "на конце" этого ряда, можно подумать, что он аккумулирует в себе их черты. Рассказывая о них, в какой-то степени он говорит и о себе. Таким образом, достигается особая атмосфера документальности, задается автобиографический принцип осмысления жизни. Но самое главное – происходит "замыкание" рода во времени: потомок встречается с предками, восстанавливается целостность рода, возникает ощущение непрерывности и непреложности существования национального характера.

Кстати сказать, обращение к жанру документальной, автобиографической прозы было совершенно в духе времени. Многим в этом виделся один из путей обновления литературы, одно из направлений художественных поисков: "*Жанр мемуаров, биографий, воспоминаний, дневников становится господствующим в современной литературе и решительно вытесняет жанр больших романов и повестей, доминировавших до сих пор*"[4].

К жанру "заметок" и "записок" в 20-е годы обращались А. М. Горький ["Заметки из дневника. Воспоминания" (1924)], М. А. Булгаков ("Записки на манжетах" (1922–1925), "Записки юного врача" (1925–1926)). Были и другие произведения, близкие к этим жанрам, авторы которых не выносили жанровое определение в заглавие: "Конармия" (1926 – первый свод новелл) И. Бабеля, "Египетская марка" (1925), "Шум времени" (1928) О. Мандельштама, "Фронт" (1924) Л. Рейснер и др.

Особенно близок Платонову Горький, его книга "Заметки из дневника. Воспоминания". Здесь ощущается близость и в общем пафосе, в идейной направленности, в хронотопической и субъектной организациях, в определении жанрового состава произведений, входящих в цикл/книгу.

И горьковский, и платоновский циклы обращены в прошлое, к воспоминаниям о русских людях дореволюционной поры, и одновременно – в будущее, – они полны подспудных раздумий о судьбе русского характера. Любопытно, что вектор изменения заглавий отражает динамику размышлений и совпадает у обоих авторов. Если Платонов первоначально задумывал назвать свой цикл – "Чудаки" или "Бродяги, бредущие зря", то у Горького – первоначальное заглавие – "Книга о русских людях, какими они были"[5]. В обоих замечается некая установка на ограниченность материала во времени (у Горького) и в качестве (у Платонова), небольшая степень обобщения.

Очевидно, что причина замены – в новом осмыслении художественной задачи на завершающем этапе работы над произведением. Суть ее в том, чтобы показать неповторимое своеобразие русского национального характера в его целостности; взглянуть на проблему с позиций уже иного исторического времени; попытаться осмыслить национальный характер как некую константу бытия нации и вместе с этим дать свой ответ на вопрос о коренной переделке русского характера в горниле революции.

В послесловии к своей книге Горький, комментируя изменение заглавия, откровенно признавался: "*<...> я не вполне определенно чувствую: хочется ли мне, чтоб эти люди стали иными? Совершенно чуждый национализма, патриотизма и прочих болезней духовного зрения, все-таки я вижу русский народ исключительно, фантастически талантливым, своеобразным. Даже дураки в России глупы оригинально, на свой лад, а лентяи – положительно гениальны. Я уверен, что по затейливости, по неожиданности наворотов, так сказать – по фигурности мысли и чувства, русский народ – самый благодарный материал для художника*"[6].

Своеобразный автокомментарий есть и у Платонова, правда, касающийся лишь одного рассказа, но это не меняет суть дела. Речь идет об "Ответе редакции "Трудовой армии" по поводу моего рассказа "Чульдик и Епишка". Отстаивая право героев на существование, писатель подчеркивает свое глубочайшее родство с ними, защищает болезненное безобразие рождающейся красоты: "***Я знаю, что я один из самых ничтожных***. <...> ***Чем ничтожней существо, тем прекраснее и больше душа его***. <...> ***Мы растем из земли, из всех ее нечистот*** <...> ***Но не бойтесь, мы очистимся <...> Из нашего уродства вырастает душа мира.*** <...> ***Человек вышел из червя. Гений рождается из дурачка. Все было грязно и темно – и становится ясным***. <...> ***Не казаться большим, а быть каким есть – очень важная никем не ценимая вещь***"[7].

---

[4] Брик О. Разложение сюжета / О. Брик // Литература факта: Первый сб. матер. работников ЛЕФа / Под ред. Н. Ф. Чужака. – М., 2000. – С. 226.

[5] Об этом говорит сам Горький. См. в кн.: М. Горький. Заметки из дневника: Воспоминания / М. Горький // Полн. собр. соч.: В 25 т. – Т. 17. – М., 1973. – С. 230.

[6] Там же. – С. 230-231.

[7] Платонов А. Ответ редакции "Трудовой армии" по поводу моего рассказа "Чульдик и Епишка" / А. Платонов // Соч.: Т. 1.– кн. 2. – М.: ИМЛИ РАН, 2004. – С. 68-69.

Как видим, разнясь в степени отстраненности (Горький выражает внешнюю точку зрения, Платонов – напротив – внутреннюю), оба комментария перекликаются в главном – отстаивании права русского человека быть таким, каков он есть, вере в необыкновенную одаренность русского народа, являющуюся залогом его счастливого будущего.

Начинаются оба произведения удивительно сходным образом. Как отмечалось выше, композиция платоновского цикла не случайна и, следовательно, эстетически значима. Первоначально Платонов думал открыть сборник и, можем предположить, цикл, рассказом "Бучило". Однако позже он отказался от этой идеи, исключил рассказ из цикла, и первую позицию в нем стал занимать рассказ "Память". Он является первым и ключевым текстом, образующим семантический центр всего цикла. В нем в свернутом виде воспроизводится сюжетная – кумулятивная схема всего цикла, представлены инварианты героев, которые будут появляться и в других рассказах.

"Память" состоит из цепочки анекдотично-лирических эпизодов-воспоминаний рассказчика о встреченных им в детстве и поразивших его воображение старых людях. Перед читателем возникают по очереди: Василий Иванович, "***гора-мужик***", засыпавший "***с несвернутой цигаркой на пальце***" ("***засыпал он стоя, закуривая, мочась, глядя на запекающийся вечерний закат или разжевывая огурец – все едино***") [1, 59]; Никанор ("***так гнусь одна, зато баритон и глупый человек***"); портной и певец Иоанн Мамашин, получивший свой удивительный певческий талант от удара лихого печника Гаврюши "***по какой-то дыхательной щели***"; маляр и женский хирург Автоном, он же – сапожник. Каждый из этих персонажей, казалось бы, незначителен и анекдотичен, но вместе они составляют некий, исполненный любви, окрашенный авторским лиризмом, ностальгическим чувством, общий портрет ремесленника-слобожанина начала XX века. Анекдотизм и лиризм – две стихии, пронизывающие цикл, два жанрообразующих принципа.

Горьковскую книгу открывает рассказ "Городок" с аналогичной художественной задачей и построенный по тому же принципу. В экспозиции у Горького, как и у Платонова, возникает мотив сна, определяющий общую атмосферу города и символизирующий переход в прошлое: "*А город – накрыт облаком какой-то мутной, желтоватой пыли. Может быть, это – дыхание спящих людей*" [2, 8]. У Платонова читаем: "***Издревле и повсесюдно все старики спят. Спят так, что пузыри от уст отскакивают и одиноко мокнет позабытая в бороде сопля. Жизнь человека в смерть переходит через сон***" [8, 59]. У Горького мы видим галерею персонажей, выстроенную по тому же "анфиладному" принципу, что и у Платонова. Вот она: владелец войлочного завода, "*человек солидный, неглупый*", четвертый год читающий "Историю..." Карамзина и в то же время похотливый; парикмахер Балясьев, он же неофициальный "*доктор*" и доморощенный философ; "*одноглазый арендатор городской купальни – он же "картузник*" [2, 9], он же кляузник, держащий в страхе весь город; Пушкарев, "*слесарь и медник – вольнодумец, атеист*" [2, 10], меняющий свое отношение к религии в зависимости от обстоятельств; часовщик Корцов, "*по прозвищу Лягавая Блоха, маленький волосатый человечек с длинными руками, – патриот и любитель красоты*" [2, 11], дом которого чудовищно некрасив и грязен, а сам он к тому же любит сечь детей и, по слухам, засек до смерти собственного сына; Яков Лесников, "*высокий, тощий, с длинной и узкой бородою и большим унылым носом*" [9, 12], без определенного рода занятий и страдающий от жестокой скуки; Зимин, "*торговец галантерейным товаром, хитрый мужик, церковный староста*" [2, 14].

Как видим, оба писателя используют одни и те же приемы ввода и представления своих персонажей. У обоих они окрашены в лирико-комические тона, иногда гротескны. Только Горький более рефлективен в своей книге, более удален от своих героев, нежели Платонов. Форма повествования от первого лица не является у него сказом, субъектом речи становится личный повествователь, отстраненно наблюдающий за изображаемыми персонажами: "*Подсматриваю я за этими людьми, и мне кажется, что прежде всего они живут глупо, а потом уже – и поэтому – грязно, скучно, озлобленно и преступно. Талантливые люди, но – люди для анекдотов*" [2, 14].

В платоновском цикле рассказ развивается в форме сказа. Рассказчик здесь обладает ярко выраженной индивидуальной, социально окрашенной манерой рассказывать. Но и тут требуется внести дополнительную ясность. Платоновское повествование колеблется между сказом со свойственной ему условностью и прямым авторским словом, выражающим его интенцию. Сравним два абзаца – первый и последний из рассказа "Память":

"***Издревле и повсесюдно все старики спят. Спят так, что пузыри от уст отскакивают и одиноко мокнет позабытая в бороде сопля. Жизнь человека в смерть переходит через сон. Большое счастье и долгая жизнь тушатся неприметно, без вскрика и боли, как вечерний откат света от земли***" [1, 59].

"***Вчерась я был в этой деревне и встретил там Автонома. Он уже сапожник, а не свободный акушер и живописец. <…> И он задрал кверху бороденку и выпустил воздух с густой возгрей из одной ноздри. И в животе у него забурчало от молока и огурцов.***

Милый ты мой!" [1, 61].

В первом абзаце сказ утрачивает условность и становится прямым авторским словом, в данном случае рассказчик – композиционный прием, а в последнем абзаце сказ снова становится сказом, дистанция между автором и рассказчиком образуется вновь. И эти стилевые повествовательные колебания ощутимы не только в пределах одного рассказа, но и в пределах всего цикла. В более поздних рассказах 1926 года сказ почти полностью утрачивает условность, а рассказчик становится композиционным приемом, за которым кроется сам автор. Но, так или иначе, сохраняется стилистика индивидуализированно-личностного видения жизни, взаиморефлексия персонажного и авторского слова.

Возвращаясь к сопоставлению с Горьким, надо отметить, что различия в субъектных организациях произведений, очевидно, отражают разнящиеся точки зрения писателей на национальный характер, по-разному они разворачивают время. Горький дистанцируется от изображаемого за счет субъектной отстраненности, а не за счет использования в повествовании прошедшего времени – события подаются в настоящем времени. Создается впечатление онтологической неизменности, непреложности и постоянства. Отчасти это выражено и в заглавии, определяющем лишь пространственную составляющую – "Городок". В то же время название платоновского рассказа – "Память" – содержит в себе темпоральность, указание на прошедшее время. Это к вопросу о том, как по-разному осмысливалась обоими писателями на этом этапе судьба русского характера. Сказалась здесь и, безусловно, разница в возрасте и житейском опыте. Горький к этому времени мог уже написать: "*Среди таких людей я прожил полстолетия*" [2, 230] и, соответственно, у него были свои соображения о способности национального менталитета к коренной перестройке. Платонов же в эти годы был еще совсем молодым человеком, полным надежд и иллюзий. Но, тем не менее, объединяла художников неизменная любовь к "*маленькому*", "*незначительному*" русскому человеку – человеку из анекдота.

Как полуфольклорный анекдот может быть определен жанр всех рассказов платоновского цикла, за исключением первого, который сам по себе маленькая антология анекдотов русской жизни – модель всего цикла. Всех их объединяет общая установка жанра – "стимулировать историческое и логико-психологическое любопытство", воскресить в памяти быт, нравы прошедшей эпохи, сопоставить их с проявлениями нового быта, постигая тем самым глубинные закономерности национального бытия. Воспроизводя бытовые типы в своих персонажах, Платонов через них воспроизводит и постигает эпоху.

Решив создать цикл, состоящий из анекдотов, Платонов поставил перед собой достаточно сложную художественную задачу. Дело в том, что жанровая природа анекдота предусматривает бытование его в контексте, причем, желательно, контексте не анекдотическом: анекдот "*хорош и особенно эффектен, когда он появляется в чужом и как бы не очень для него приспособленном пространстве. Анекдот интересен, если с его появлением срабатывает эффект неожиданности. Чем меньше анекдотов введено в разговор, тем больше шансов, что они нарушат слушательские ожидания и будут художественно притягательны*" [3, 19]. Если же все-таки происходит нанизывание анекдотов один на другой, как у Платонова, то "*все большую роль начинает играть контрастность фона*" [3, 20], характер сцеплений текстов.

Рассмотрим эти сцепления.

Если бы платоновские анекдоты были просто нанизаны один на другой, то, очевидно, цикла не получилось бы. Ясно, что писатель нашел способ нарушить "инерцию нанизывания" и столкнуть анекдоты в контексте цикла. Контраст возникает за счет соотношения последовательности текстов и расположенного в них материала: первые четыре рассказа написаны в разные годы (1922, 1921, 1920, 1920), но посвящены изображению быта и нравов прошлого – в них отсутствуют приметы настоящего; последние три написаны в один год – 1926-й и повествуют о быте нового времени. Кроме того, роль первого рассказа – объединить оба ряда текстов; по типу героев и по авторскому отношению к ним он одинаково соотносится с каждым из рассказов – и о "старом", и о "новом" быте.

Рассказы "Иван Митрич", "Чульдик и Епишка" и "Поп" представляют собой предельно концентрированные повествования, завершающиеся острым драматическим и неожиданным финалом. Удивительным и нелепым образом умирает во сне Иван Дмитрич: "<…> ***в одну весеннюю ночь, когда кричали за Доном соловьи и у дочери сидел полюбовник, Иван Митрич увидел сон, что стоит он на берегу Дона и мочится. И от множества воды из себя перепрудил Дон, утонул и умер***" [1, 62]; трагически погибает в пожаре, пытаясь спасти свою малолетнюю дочь, "***ехидный мужичок***" Епишка, друг Чульдик оплакивает его вместе с рвущейся и ухмыляющей-

ся гармошкой; разочаровывается в вере и в людях отчаявшийся найти в священнослужителе поддержку и помощь мужик. И несмотря на то, что все три рассказа строятся на комических ситуациях и диалогах, главное здесь все же не комизм, не развлекательность (ее, можно сказать, вообще нет), а историко-бытовой колорит, своеобразная художественная точность, психологическая достоверность. Смех если и возникает, то только как сопутствующий элемент. Все отмеченные произведения наделены глубокой трагической нотой, трагичны не как анекдоты – трагична человеческая история, в них отраженная: одиночество, убогий быт, безверие, разочарование, беспросветность существования.

На решение художественной задачи работает и характерная для цикла диалектика центростремительной и центробежной жанровых стратегий. Несмотря на ярко выраженную центростремительность повествования, формирующую каждый из рассказов, нельзя не обратить внимание на тенденцию к ее преодолению – на стремление автора выйти за пределы частных историй, отдельных характеров, достигнуть некоего эпического обобщения.

Происходит это за счет композиционной незавершенности входящих в цикл рассказов. Судьбы героев выглядят незавершенными, рассказ зачастую обрывается неожиданно, что определяет горизонт читательского ожидания при чтении других фрагментов цикла. И действительно, разомкнутый финал предыдущего рассказа часто "подхватывается" началом последующего, сюжетные связи образуются между рассказами, первоначально друг с другом не связанными. На первый план выдвигаются не радиальные связи, а линеарные, обусловленные заданной последовательностью текстов. Смысл рассказа начинает определяться не только его внутренней структурой, но и местом в ряду других.

Вот, к примеру, первый рассказ "Память" заканчивается обращением рассказчика к бывшему акушеру и живописцу, а ныне сапожнику Автоному: "***Милый ты мой***!" [8, 61]. Второй рассказ "Иван Митрич" начинается с любовного описания портрета милого, симпатичного рассказчику героя: "***Старый человек, похожий на старушку, а не на мужика, ходил подвязанный платочком под подбородочек <…> Сам он не нужен был никому: стар и неработящ. Зато ему нужны были все***" [1, 61]. Заканчивается рассказ о юродивом Иване Митриче довольно неопределенно: то ли герой умирает во сне, то ли снится ему сон о том, что он умирает. Но в реальности Дона можно быть уверенным. Именно на берегу Дона начинает разворачиваться действие третьего рассказа, "Чульдик и Епишка".

Таким образом, текст каждого из рассказов подчеркнуто незавершен, и его смысловая полнота обеспечивается в определенной мере контекстными связями. Центр смысловой тяжести переносится на периферию текста – на его границы.

Три последних рассказа, несмотря на внешнее сходство с первыми, серьезно отличаются от них и по общему настроению, и по субъектной организации, по конечной художественной задаче в целом.

Плутоватые герои "экономного режима" из пятого и шестого рассказов цикла – Мавра Кузьминична и Экономик Магов. Не случайно эти одноименные рассказы были ранее одним целым: герои их представляют собой мужскую и женскую ипостаси одного архетипического инварианта – плута и определяют кумулятивную составляющую сюжета. В отличие от предыдущих рассказов эти анекдоты в большей степени строятся не на изображении события, а на событии самого рассказывания. Резко меняется субъектная организация – рассказчик из первых рассказов, обладающий ярко выраженной индивидуальной, социально окрашенной манерой речи и в то же время очень близкий автору и героям, уступает место отстраненному "я" личного повествователя. Именно его точка зрения, иронически окрашенная речь являются здесь главным организующим началом. Источником комизма становится само рассказывание, комический характер которого в полной мере раскрывается, как и положено тому быть в анекдоте, в конце рассказа: "***Так Мавра Кузьминична до сих пор имеет свои одиннадцать рублей с пятаком и отдаст их, вероятно, только мне, чтобы я мог закрыть ей очи ее же пятаком, когда придет к ней <u>заблудившийся</u>*** (подчеркнуто мной. – *С. К.*) ***смертный час***. <…> ***В следующий же час – не смертный, а живой – я покажу этим одиннадцати рублям то, чего они не видели четырнадцать с лишним лет***" [1, 67-68]; "***Что труднее – добыть графит или сломать карандаш? Вот где премудрость экономики! <…> Каждого безумца, сломавшего карандаш, надо послать пешком добывать графит!***" [1, 70].

Содержание "Мавры Кузьминичны" и "Экономика Магова" обращено непосредственно к новому быту. Заглавие первоначального рассказа "Герои режимной экономии" содержит намек на так называемый режим экономии, введенный в стране с апреля 1926 года. 25 апреля 1926 года в газете "Правда" было помещено специальное обращение "О борьбе за режим экономии" за подписями И. Сталина и В. Куйбышева. Проведение кампании предполагало выявление фактов бесхозяйственности, усиление ответственности за подобные нарушения. Безусловно, подоб-

ным обращениям и кампаниям официально приписывалось историческое значение. Платонов же смотрит на эти события с другой точки зрения – не с верху, а изнутри быта, доводя их до абсурда, придавая им анекдотическое звучание.

Особенно острым получился "Экономик Магов". Здесь больше всего элементов, маркирующих новую советскую действительность, провоцирующую рассказчика на комический рассказ: "***В бывшем городе Задонске (теперь там сельсовет) по улице 19 июля проживает гражданин Иван Палыч Магов***" (здесь и далее подчеркнуто мной. – *С. К.*); "***теперь, когда монастырь имеет значение пожарной каланчи и радиоприемника, жителям питаться нечем. Раньше по грунтовым дорогам в город несли холстину, а теперь по эфиру туда несется радиомузыка. Вместо имущества – красота***!" [1, 68]. Смысловые контрапункты, подобные выделенным, авторские ремарки (которых немало по всему тексту), распространенные риторические восклицательные конструкции создают иронический подтекст.

Что же происходит с русским человеком в новых обстоятельствах? Меняется ли коренным образом его характер? Он по-прежнему выживает, сохраняя присущую ему смекалку, юмор, хитрость и одновременно доверчивость, тягу ко всему неизведанному, стремление обрести истинный смысл жизни. Таковы герои последнего рассказа цикла "Цыганский мерин".

Рассказ воспроизводит на новой исторической почве фольклорный сюжет о нечестной сделке между хитрым цыганом и доверчивым мужиком, который, впрочем, не является здесь главным. Главным становится обрамляющий сюжет – о принятии Серегой Чепцовым важного решения: во что бы то ни стало "***отправиться путешествовать вокруг света, чтобы обнаружить на его краю истинный смысл жизни***" [1, 70]. Этим, собственно, и вызвана столь поспешная и неудачная покупка злосчастного цыганского мерина. Заканчивается рассказ, как и положено анекдоту, неожиданной развязкой, еще раз доказывающей неисправимый оптимизм русского человека, его настойчивость в достижении цели, неуемную жажду смысла. После того как едва живого мерина с большим трудом привели во двор и оставили отдыхать, Серега, встал ночью и, обнаружив "***жуткую картину***" опустошения, произведенную тощим мерином, сглодавшим соломенную крышу сарая и плетневую огорожу, сделал только один вывод: "***Должно, сильный черт, на таком только и ехать округ света***!" [1, 72].

Итак, подведем итоги.

Создав цикл о русских людях прошлого и настоящего, Платонов достиг глубины эпического обобщения в формировании цельного художественного образа русского человека – чудака, простака, юродивого и немного плута – гениального и глупого, хитрого и доверчивого, экономного и щедрого, страдающего и радующегося, неутомимого в поисках смысла существования. Внутренний мир рассказов открывается навстречу друг другу, включаясь в широкую панораму бытия.

Размышляя о судьбе русского человека, писатель, с одной стороны, ощущает здоровое ядро национального характера как некую постоянную величину, не позволяющую ему сгинуть в тяжелых испытаниях. А с другой – верит в возможность революционного преображения человека, в способность избавиться от душевного мрака, умственного и духовного убожества, которые, по его мнению, были привнесены трагической действительностью ушедшей эпохи.

Цикл Платонова, безусловно, отразил становление эпического мироощущения его автора. В нем проявилась общая для литературы 1920-х годов устремленность к "органической целостности" и эпической полноте. А с другой стороны, он – уникальная лаборатория, в которой писатель экспериментирует с сюжетом, героем, субъектной организацией текста, стилем в поисках собственной крупной эпической формы. В пространстве цикла проступает жанровая структура романа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Платонов А. Записи потомка / А. Платонов // Собр. соч. – Т. I. – Кн. 1. – М.: ИМЛИ РАН, 2004.

2. М. Горький. Заметки из дневника. Воспоминания / М. Горький // Полн. собр. соч.: В 25 т. – Т. 17. – М., 1973.

3. Курганов Е. Анекдот как жанр / Е. Курганов. – СПб.: Гуманитарное агентство "Академический проект", 1997. – 123 с.

Рецензент – О. Ю. Алейников.

НЕИСТРЕБИМА ЛЮДСКАЯ ЖЕСТОКОСТЬ. АВТОР – ПОВЕСТВОВАТЕЛЬ – ГЕРОЙ – АУДИТОРИЯ В НОВЕЛЛЕ “СОЛЬ” (“КОНАРМИЯ” И. БАБЕЛЯ)

© 2005 Л.Е. Кройчик

Воронежский государственный университет

– I –

Новелла “Соль” – классический пример многослойности выражения авторской позиции в художественном произведении.

Пример классический, но не уникальный – вспомним “Повести Белкина” А. С. Пушкина.

Сложность структуры повествования и у Пушкина, и у Бабеля – целенаправленный прием, позволяющий решить принципиальную задачу: многоуровневая “упаковка” смыслов приглашает любознательного читателя самостоятельно добраться до невысказанного явно автором – до существа сокровенного человека.

До деканонизации его.

Разделенные пространством XIX века Пушкин и Бабель говорят об одном и том же – реальная жизнь грустнее и очевиднее сентиментально-романтических представлений о ней.

Хотя, разумеется, за сто лет частный человек существенно изменился.

Сильвио в “Выстреле” готов простить обиду.

Никита Балмашев беспощаден.

Каноническое представление о революции как о созидательной силе, рождающей нового человека, поколеблено в “Конармии”.

Революция не решает главной нравственной задачи – она не очищает мир от скверны.

Гражданская война убийственна, какие бы привлекательные лозунги ни читались на знаменах враждующих армий.

“Неистребима людская жестокость”[1], – записывает И. Э. Бабель в дневник 1920 года. Корни этой жестокости уходят в глубь веков, в Иерусалим, когда толпа не жестоких по сути своей людей требовала убежденно: “Распни его!”

Чужое, непохожее, непонятное – ненавистно. Идея неизбежного возмездия за грехи, окутанная в пределах русской интеллигенции романтическим флером сладостных мук за содеянное в веках, обернулась гуманитарной катастрофой: поправ заповеди Божии, люди ринулись истреблять друг друга во имя доказательства собственной правоты.

Целеустремленное насилие – соль любой войны.

В войне гражданской насилие отягощается жаждой восстановления попранной справедливости.

В этом соль новеллы с одноименным названием: Никита Балмашев, убив женщину-мешочницу, с наивной бесстыжестью рассказывает об этом в письме в редакцию газеты “Красный кавалерист”.

Не для самооправдания пишет – для самоутверждения. Убийство мешочницы для Никиты – торжество социальной справедливости, а не злодеяние.

Федор Левин в своей книге “И. Бабель” (1972 г.) слово злодеяние берет в кавычки: “Среди “будничных злодеяний” войны есть разные “злодеяния”: одни из них вызваны войной и она без них немыслима, другие порождены “одичанием людей”.[4, 91].

Самосуд, по Левину, – будни войны. Будни революции.

Бабель думает иначе. Вот маленькая запись из дневника: “Маленький еврей – философ... его философия: все говорят, что они воюют за правду, и все грабят” [1, 119]. Потом эта реплика превратится в монолог героя в рассказе “Гедали”.

Но “Конармия” – не просто художественная обработка ранних дневниковых записей, не летопись боев Первой Конной во время польской кампании. “Конармия” – фрагмент истории, повествующий об уничтожении человеческого в человеке, о поругании личности. “Конармия”

[1] Цитируется по ст.: Смирин И. А. На пути к «Конармии». В кн.: Из творческого наследия советских писателей. – М.: Наука, 1965 – С.467.

пахнет потом и кровью, дымом костров и пепелищ, она пронизана звоном сабель и грохотом снарядов, в ней истерзанная, испоганенная земля – антипод бесконечного неба, в ней плоть человеческая цены не имеет не потому, что бесценна, а потому, что не существенна. Здесь горние вершины растоптаны конскими копытами, лихими кавалерийскими атаками и завалены искромсанными телами жителей местечек, польских городков и бойцов враждующих армий.

Всеобщее человеческое безумие.

Вчитайтесь.

"И вот третьего дня... полки двенадцатой армии открыли фронт у Ковеля. В городе загремела пренебрежительная канонада победителей. Войска наши дрогнули и перемешались. Поезд политотдела стал уползать по мертвой спине полей. Тифозное мужичье катило перед собой привычный горб солдатской смерти. Оно прыгало на подножки нашего поезда и отваливалось, сбитое ударами прикладов. Оно сопело, скреблось, летело вперед и молчало".[1, 128].

Это новелла "Сын рабби" из "Конармии".

"Мы исчезли в черных туманах смуты. Нас бросало из стороны в сторону сквозь треск и свист. Осыпанные землей и искрами, мы брели и гибли, цепляясь глазами за пустые синие потолки неба, за хвостатые звезды, пылающие вниз со страшных астрономических высот. Мы жили в дымящихся снегах и взорванных водокачках, мы переходили бесчисленные мосты, обрушивавшиеся под нашими ногами, мы попадали в шумные города, дребезжащие обреченными оркестрами веселые арии опереток... Мы далеко заглянули за тяжелые страницы времени: десятки искалеченных Богемий покорно умирали перед нами: люди, качавшиеся на российских высоких перекладинах, молча глядели на нас".[3, 304].

Это новелла "Товарищ Брак" Гайто Газданова.

Фантазия художников всегда обнажает суть достоверности.

Авторы плетут причудливые кружева повествования.

Выставляя вперед, как авангард, своих доверенных лиц – повествователей, рассказчиков, героев-рассказчиков.

Двадцатый век отечественного литературоведения подробно исследовал проблему автора в художественном произведении. М. М. Бахтин, В. В. Виноградов, Б. М. Эйхенбаум, Б. В. Томашевский, Л. Я. Гинзбург, Ю. Лотман, Б. О. Корман, представители самарской школы В. П. Скобелев, Н. Т. Рымарь, О. В. Журчева, воронежские ученые Е. Г. Мущенко, А. А. Фаустов рассматривали в своих трудах феномен автора как субъекта высказывания.

Реальная творческая практика нередко опровергает теоретические каноны.

В "Конармии" реального Исаака Эммануиловича Бабеля заменяет Кирилл Васильевич Лютов, персонаж-маска, герой – участник описываемых событий. Но вымышленный Лютов – реальный псевдоним писателя Бабеля, а не просто доверенное лицо автора. Бабель в апреле 1920 года появляется в Ростове-на-Дону с удостоверением ЮГРОСТА на имя Кирилла Васильевича Лютова, чтобы вместе с Первой Конной отправиться на польский фронт. В качестве военного корреспондента газеты "Красный кавалерист" Бабель прошел польскую кампанию, находясь в действующей армии с 3 июня по 15 сентября, и печатал свои материалы под псевдонимом "К. Лютов". Происходит очевидное совмещение двух субъектов сознания – автора биографического и повествователя.

Маска приобретает признаки реального лица.

Любопытная подробность: какое-то время И. Бабель подписывал и другие свои произведения псевдонимом "К. Лютов".

По существу, появляется новый субъект высказывания – "К. Лютов", забирающий себе часть авторских функций – организацию повествования, воспроизведение событий, живописание.

Смысловые границы текста расширяются в подтексте.

Подтекст принадлежит И. Бабелю.

Г. А. Белая замечает: "Дуэт их "голосов" (Бабеля и Лютова. – *Л. К.*) организован так, что читатель всегда чувствует призвук непосредственного голоса реального автора. Исповедальная интонация в высказывании от первого лица усиливает иллюзию интимности отношений с читателями, а интимность способствует отождествлению рассказчика с автором.

Но художественно Бабель всячески обыгрывает вненаходимость Лютова и создает дистанцию между ним и Лютовым".[2, 21].

Эта дистанция носит сущностный характер: Бабель передавая Лютову право на высказывание, оставляет за собой оценку этого высказывания.

Лютов вспоминает все то, что было (недаром публиковавшиеся разрозненно отдельные миниатюры "Конармии" подписаны точными датами описываемых событий: "Переход через "Збруч" – "Новоград-Волынск, июль 1920 г."; "Письмо" – "Новоград- Волынск, июнь 1920 г."; "Начальник конзапаса" – "Беляев, июль 1920 г."; "Солнце Италии" – "Новоград, июль 1920 г."; "Гедали" – "Житомир, июнь 1920 г."; "Мой первый гусь" – июль 1920 г."; "Путь в Броды" – Броды, август 1920 г.") – Бабель превращает эти воспоминания в цикл.

Хроника кампании не совпадает с логикой авторского замысла.

Цикл открывается "Переходом через Збруч", опубликованным в "Правде" 3 августа 1924 года и датированным июлем 1920 года, а далее следуют созданные и опубликованные ранее "Костел в Новограде" ("Известия Одесского Губкома...", 18 февраля 1923 года), "Письмо" (там же, 11 февраля 1923 года), "Начальник конзапаса", "Пан Аполек", опубликованные в "Лефе" в 1923 году.

Фабула "Конармии" – бросок на Польшу и катастрофическое отступление Первой Конной – определяют композицию сюжета всего цикла.

Лютову, хроникеру и живописцу, трудно отказаться от документального воспроизведения происходящего. Бабелю, демиургу и мыслителю, важен глубинный смысл происходящей трагедии – его заботят масштабные перемены, свершающиеся в душах людей, ставших жертвами революционных потрясений.

Лютов готов стать частью революционного "мы" ("Мой первый гусь", "Песня") – Бабель настаивает на сохранении неповторимого "я" ("У святого Валента", "Эскадронный Трунов").

Но есть ключевые понятия, взгляды на которые у Бабеля и Лютова сходятся.

Это – война, насилие, жестокость, разрушение, безумие.

И как антитеза – жизнь, свобода, творчество, любовь, мысль.

Революция – это война.

Война своих со своими.

Бабель и Лютов не видят справедливости в войне. Лютов не умеет убивать. "Ненавижу эту войну", – пишет Бабель в своем дневнике 2 августа 1920 года. – Какая тревожная жизнь!" Близкие писателя вспоминают, что тот вернулся с польского фронта потрясенным.

Но – не утратившим веру.

Антитезы, о которых говорилось выше, выстраивают "Конармию", подчиняясь движению авторского замысла: Бабель складывает кубики познания мира так, чтобы читатель не только понял мысль автора, но и смог бы самостоятельно найти ответ на мучающие его вопросы.

Шеренга новелл "Конармии" пересчитана как в воинском строю – на "первый-второй".

Цикл открывается "Переходом через Збруч" – историей о том, как поляки убили отца на глазах у дочери.

Далее идет "Костел в Новограде", в котором сообщается о том, как конармейцы "мимоходом" расстреляли монаха Ромуальда, обвиненного в шпионаже.

В "Пане Аполеке" в иконах полубезумного местечкового богомаза быт превращается в бытие: художник придает ликам святых облики местных жителей. А рядом – "Солнце Италии": история конармейца Сидорова, мечтающего об иной, светлой жизни.

И так – через весь цикл.

Поляки, русские, евреи, украинцы, киргизы, люди, лошади, тачанки, пролетки, телеги, церкви, синагоги, костелы, местечки, хутора, города – все осквернено войной.

Смертью.

Но сквозь прах и пепел войны пробивается жизнь. Бродят по умирающему пространству новелл беременные хохлушки, еврейки. Готова полюбить любого "дама всех эскадронов" [1,115], опухшая Сашка. Плоть напоминает о себе душами, тоскующими по любви, – телами, рвущимися к совокуплению; соками жизни, брызжущими из сильных, переполненных энергией бойцов Первой Конной, постоянно гарцующих между жизнью и смертью.

Бабелю и Лютову одинаково противна смерть.

Но Бабель предоставляет право говорить об этом Лютову.

Повествователь в "Конармии" вы ступает в разных ролях: то это участник событий ("Костел в Новограде", "Мой первый гусь", "Переход через Збруч"), то нейтральный повествователь ("Письмо", "Измена"), то вдруг Бабель и Лютов уступают место герою-рассказчику ("Соль").

Автор вводит повествователя, постепенно персонифицируя его – "я" и "мы" все время сталкиваются в новеллах, словно Лютову трудно привыкнуть к мысли, что он – часть этой орды, несущейся по местечкам и городкам украинского Полесья и Речи Посполитой.

И говорит каждый раз Лютов по-разному: то голосом штабного писарька, то высоким и образным словом кандидата прав Петербургского университета. Сравните: "Наш обоз шумливым арьергардом растянулся по шоссе, идущему от Бреста до Варшавы и построенному на мужичьих костях Николаем Первым [1, 6].

И – "Нищие орды катятся на твои древние города, о Польша, песня об единении всех холопов гремит над ними, и горе тебе, Речь Посполитая, горе тебе, князь Радзивилл, и тебе, князь Сапега, вставшие на час!" [1, 9]

Только в восьмой новелле – "Рабби" – упоминается агитпоезд Первой Конной, место службы повествователя, и только в двадцать девятой – "Замостье" – повествователь называется по фамилии, а в следующей упоминается и его имя и отчество: Кирилл Васильевич.

Польский исследователь творчества Бабеля Чеслав Андрушко считает, что фамилия Лютов представляет собой "сокращенную" комбинацию двух фамилий основоположников каббалисти-

ческого учения – Лурии и Това – и что это не случайно, ибо Лютов находится в центре разрушающейся действительности, в зоне перехода из бытия "в пустоту", в бесконечность "пустыни войны" [7, 16].

С первым соображением Чеслава Андрушко согласиться трудно: в конце концов, псевдоним Бабелю был дан в штабе Первой Конной, где вряд ли размышляли над ассоциациями, которые могут возникнуть при данной фамилии (если только сам Бабель не попросил назвать его так). Что же касается пребывания повествователя в зоне перехода из бытия в пустоту, то тут все точно.

Лютов – олицетворение здравого смысла, свойственного частному человеку, оказавшемуся в трудно постижимом мире; в мире, в котором здравый смысл и человечность попраны, и хочется не только понять, почему это происходит, но и как-то остановить это безумие.

Лютов готов принять этот мир – и не может.

Стать своим в этом мире – значит научиться убивать.

Принять насилие как форму утверждения справедливости.

Бабель придумал Лютова (а в реальности и сам на какое-то время стал им) не только для того, чтобы, как пишет А. Макаров [5, 16], показать судьбу интеллигенции в революции, но и для того, чтобы обозначить контуры трагической несовместимости кровавой сущности революции и гражданской войны с наивной верой в созидательную силу стихии, начертавшей на своих знаменах лозунги, зовущие к счастью и справедливости.

Автор предлагает взглянуть на происходящее разными глазами.

Глазами Афоньки Биды. Глазами Гедали. Глазами Никиты Балмашева. Глазами Пашки Трусова. Глазами Хлебникова. Глазами дочери, на глазах у которой убивают отца. Глазами пана Аполека.

И, разумеется, глазами Лютова.

Лютов – знаковая, хотя и подставная фигура, активизирующая появление читательской точки зрения.

Того взгляда, который более всего нужен автору "Конармии".

А когда Лютов замолкает, слово берут главные действующие лица "Конармии".

– II –

Дать слово герою – участнику событий – значит максимально вовлечь аудиторию в расшифровку кода повествования.

Автор уступает свое место читателю в диалоге с героем.

Рассказываемое приобретает необходимую глубину резкости.

Имитация свободы высказывания героя провоцирует читателя на выявление собственной жесткой установки восприятия сказанного.

И все это – с помощью кажущегося отсутствия автора как субъекта высказывания в тексте данного повествования.

Так строится "Соль", герой которой Никита Балмашев нестеснительно пишет в газету о том, как он убил из "винта" злодейку-мешочницу.

Письмо в редакцию в повседневном официальном обиходе – это привлечение внимания к проблеме и поиск единомышленников среди читателей.

Письмо – текст с заранее обдуманными намерениями.

Письмо – текст, актуализирующий образ пишущего.

Все это есть в письме Никиты Балмашева. Пафос письма – призыв к бдительности. Врач коварен и изворотлив, и нужны большие усилия, чтобы раскусить его подлые намерения.

Через какое-то время неугомонный Балмашев отправит новое письмо: теперь уже не в редакцию, а следователю Бурденко ("Измена") – усмотрел конармеец измену в действиях врачей, которые его, боевого конника, прежде чем уложить на госпитальную койку, хотели заставить умыться и при этом отбирали личное оружие. Вот и открыл Никита Балмашев с товарищами огонь по окнам госпиталя.

"Соль" и "Измена" – новеллы, близкие не только тематически.

Они выстроены по одному принципу – по принципу живого рассказа о происшедшем.

"Соль" и "Измена" – письменные варианты сказовой речи.

В. П. Скобелев обращает внимание на то, что автор и субъект высказывания в сказе расподобляются, что носитель речи подчеркнуто автономен по отношению к автору, что "автора интересует не столько то, что видит рассказчик, сколько то, как он воспринимает увиденное" [6, 273].

Сказ, как известно, вводит в повествовательное пространство сочувственную субъекту высказывания аудиторию.

Считается, что, оставив героя-рассказчика наедине с аудиторией, автор предоставляет ей право на самостоятельное решение. Но вот наедине ли? Сказ приглушает голос автора как творца повествования, но отменить его присутствия полностью не может.

Прежде всего, авторское присутствие организует сказовое повествование.

"Соль" открывается зачином, ведущим читателя "на закоренелую станцию Фастов, нахо-

дящуюся за тридевять земель, в некотором государстве, на неведомом пространстве, я там, конешно, был, самогон-пиво пил, усы обмочило, в рот не заскочило. Про эту вышеизложенную станцию есть много кой-чего писать, но, как говорится в нашем простом быту, – господнего дерьма не перетаскать. Поэтому опишу только за то, что мои глаза собственноручно видели" [1, 72].

Фольклорный зачин письма – факт существенный: Никита Балмашев в глазах читателей газеты хочет выглядеть человеком, знающим правила вежливого общения, следы "книжности" своей демонстрирует, не торопится перейти к сути дела – сначала надо себя представить.

Никита и газету "Красный кавалерист" почитывает, и речи ораторов на митингах слушает.

Отсюда – и "вышеизложенная станция", и "Все мы горели способствовать общему делу" [1, 72], и "Мы, бойцы второго взвода, клянемся перед вами, дорогой товарищ редактор... беспощадно поступать со всеми изменниками, которые тащат нас в яму" [1, 76], и "торжество капитала мешочников", и "Оборотись на Расею, задавленную болью".

А рядом – "что мои глаза собственноручно видели" [1, 72]. "Каждый, раскипятившись моей правдой, подсаживает ее" [1, 73].

Сказовое слово открывает огромные возможности для читательского подразумевания: выговариваясь, герой неминуемо проговаривается.

В "Соли" автор не просто структурно организует сказовое повествование – он вмешивается в него, почти осязаемо обнажая свое присутствие в тексте.

Обратите внимание:

"И пробивши третий звонок, поезд двинулся. И славная ночка раскинулась шатром. И в том шатре были звезды-каганцы. И бойцы вспомнили кубанскую ночь и зеленую кубанскую звезду. И думка полетела, как птица. А колеса тарахтят, тарахтят...

По прошествии времени, когда ночь сменилась со своего поста и красные барабанщики заиграли зорю на своих красных барабанах, тогда подступилися ко мне казаки, видя, что я сижу без сна и скучаю до последнего" [1, 74].

Этот фрагмент новеллы – зона активного вмешательства автора в повествование.

Здесь и анафора, свойственная литературно-книжной речи (пять предложений, начинающихся союзом "и"), здесь и высокая метафоричность романтически окрашенного слова ("ночка раскинулась шатром", "красные барабанщики заиграли зорю на своих красных барабанах", "звезды-каганцы", "думка полетела, как птица"). Высокая патетика сталкивается с очевидными просторечиями, свойственными разговорному слову (казаки "подступилися", "и пробивши третий звонок, поезд двинулся").

Автор врывается в кульминационный момент повествования – в момент прозрения героя.

Никита Балмашев пишет свое письмо спустя "семь ден" после того, как он совершил убийство – было время обдумать произошедшее.

И оно – обдумано.

Неторопливый фольклорный зачин сменяется подробностями того, что происходило на "закоренелой" станции Фастов: рассказчик в лицах вспоминает события той "славной ночки": и то, как злые враги, "среди которых находилась также несметная сила женского полу, нахальным образом поступали с железнодорожной властью" [1, 72], и то, как просила женщина с дитем посадить ее в вагон ("Пустите меня, любезные казачки, всю войну я страдаю по вокзалам с грудным дитем на руках и теперь хочу иметь свидание с мужем, но по причине железной дороги ехать никак невозможно, неужели я у вас, казачки, не заслужила" [1, 73], и соленую шутку бойцов вспоминает ("Пускай ее, опосле нас она и мужа не захочет").

Но о том, что происходило в вагоне взвода той самой "славной ночкой", Никита Балмашев умалчивает – потому что ничего необычного в ту ночь не случилось: насиловал второй взвод двух женщин, также оказавшихся в вагоне. Это обстоятельство Никиту Балмашева никоим образом не обеспокоило – такова уж женская доля на войне.

Но обман классового врага (а в том, что мешочница – классовый враг Никита не сомневается) – вещь серьезная.

"Садитесь, женщина... и приедете вы, нетронутая, к вашему мужу... сидите здесь, женщина, без сомнения..." – говорят казачки, демонстрируя свою классовую солидарность.

А в ответ – обман.

И вот тут автор подключает к рассказу аудиторию: что руководит Балмашевым – обида за собственную промашку или чувство попранной социальной справедливости?

Разумеется, последнее.

Не случайно Балмашев решительно отвергает объяснение женщины, оправдывающей свой обман:

– Не я обманула, лихо мое обмануло... [1, 74].

"Семь ден" спустя после убийства Балмашев помнит, что женщина "встряла" в разговор очень "хладнокровно".

Хладнокровие здесь – синоним расчетливости, синоним намеренной обдуманности обмана.

Подчеркну: кульминация не в факте обмана, а в факте обманутости. Балмашев оскорблен в своих чувствах.

Именно в этот момент автор меняет тональность повествования, превращая Балмашева, эпически спокойного повествователя, в оратора:

– Балмашев простит твоему лиху... Балмашеву оно немногого стоит. Балмашев за что купил, за то и продаст. Но оборотитесь к казакам, женщина, которые тебя возвысили как трудящуюся мать в республике. Оборотитесь также на этих двух девиц, которые плачут в настоящее время, как пострадавшие от нас этой ночью. Оборотитесь на жен наших на пшеничной Кубани, которые исходят женской силой без мужей, и мужья, то же самое одинокие, по злой неволе насильничают проходящих в их жизни девушек... А тебя не трогали, хотя тебя, неподобную, только и трогать. Оборотись на Расею, задавленную болью [1, 74].

Ораторская речь дается герою с трудом – глаголы во множественном числе соседствуют с местоимением "ты", переход в повествование от третьего лица (этакое отчуждение собственной личности – интуитивное стремление выглядеть объективным) – и просторечное "Расея"; высокий образный слог ("оборотитесь, женщина", "пшеничная Кубань") сменяется бытовой скороговоркой при упоминании девиц, "которые плачут в настоящее время".

В "Соли" сталкиваются две стихии – сказовая и новеллистическая. Сказовая определяет игровой характер речи Никиты Балмашева, выраженной в форме письма в редакцию. Никита, восстанавливая произошедшее по памяти, по существу, разговаривает с аудиторией, но при этом он не столько импровизирует, сколько старательно протоколирует ночной эпизод, стремясь убедить аудиторию в своей правоте.

А заодно – и проверяя собственную правоту.

Мотив самооправдания приглушен в его речи, но он присутствует в той тщательности, с которой Балмашев воспроизводит свой диалог с мешочницей. Роли в этом диалоге распределены четко: он, Балмашев, боец революции, мешочница – классовый враг, которого следует смести с пути.

Фабульная ситуация – дорожное происшествие – легко трансформируется в сюжетный замысел автора: неостановимое движение революции вовсе не выглядит безупречным.

И – не столь очевидно истинным.

Две правды сталкиваются в эшелоне, мчащемся на польский фронт – правда Балмашева, свято верующего в идеи революции, и правда женщины, стремящейся в этой революции выжить.

" – Я соли своей решилась, я правды не боюсь. Вы за Расею не думаете, вы жидов Ленина и Троцкого спасаете.

– За жидов сейчас разговора нет, вредная гражданка. Жиды сюда не касаются. Между прочим, за Ленина не скажу, но Троцкий есть отчаянный сын тамбовского губернатора и вступился, хотя и другого звания, за трудящийся класс. Как присужденные каторжане, вытягивают они нас – Ленин и Троцкий – на вольную дорогу жизни, а вы, гнусная гражданка, есть более контрреволюционерка, чем тот белый генерал, который с вострой шашкой грозится нам на своем тысячном коне" [1, 75].

Понятия "соль" и "правда" сопоставляются, что возвращает читателя к авторскому заглавию новеллы и ее потаенному смыслу. Сама конструкция фразы "Я соли своей решилась, я правды не боюсь" придает ей бытийное звучание: когда еще говорить правду, как не в трагический момент крушения иллюзий?

Прозрение Никиты Балмашева и прозрение мешочницы уравнены в своем драматическом столкновении.

Так утверждает автор, переводя тем не менее бытийное содержание эпизода в бытовой план ("Вы за Расею не думаете. Вы жидов Ленина и Троцкого спасаете", – и ответ Балмашева: "За Ленина не скажу, но Троцкий есть отчаянный сын тамбовского губернатора..."). Бытовое и бытийное оказываются тесно переплетенными теперь уже на трагикомическом уровне – во имя чего творится революция, кто ее возглавляет и куда ведет.

Идея интернациональной классовой борьбы для солдата революции оказывается важнее национальных предрассудков, хотя, следует заметить, евреев конармейцы не жалуют ("Берестечко"). Поэтому и не сомневается Никита Балмашев в своей правоте, выбрасывая мешочницу "на ходу под откос" [1, 75], а затем и добивая ее из "винта".

До сих пор речь шла о стихии, но "Соль" – это новелла. Суть новеллистического повествования не в воспроизведении напряженного действия, как принято думать, а в создании ситуации, т. е. в выявлении отношения к происходящему всех, кто втянут в орбиту новеллистического повествования – автора, героя-рассказчика, аудитории.

Привычное для себя на войне дело – убийство Никита Балмашев превращает в высокий подвиг, потребовавший немалых усилий: "Увидев эту невредимую женщину, и несказанную Расею вокруг нее, и крестьянские поля без колоса, и поруганных девиц, и товарищей, которые много ездют на фронт, но мало возвращаются, я захотел спрыгнуть с вагона и себя кончить или ее кончить" [1, 76].

Герой становится мстителем, не сразу решающимся на акт возмездия. В финале письма в редакцию Никита Балмашев, сам того не подозревая, превращается в фигуру почти мифологическую, почти былинную, смывая "позор с лица трудовой земли и республики" [1, 76].

А как же иначе поступать "со всеми изменниками, которые тащат нас в яму и хотят повернуть речку обратно и выстелить Расею трупами и мертвой травой"? (Там же).

Око – за око, труп – за труп.

Герой в своей правоте не сомневался. И своей точки зрения не скрывает, призывая аудиторию с ним согласиться.

А автор?

"Я чужой, – записывает И. Э. Бабель в своем дневнике 6 августа 1920 года. – Я на большой непрекращающейся панихиде"[2].

Гражданская война стала для писателя началом прощания с иллюзиями. Наверное, поэтому писатель чувствовал себя чужим среди тех, с кем оказался летом 1920 года.

Бабель был чужим среди людей, свободно распоряжавшихся чужими жизнями.

Вглядываясь в лица своих современников, писатель пытался понять побудительные причины, заставлявшие людей пересотворять мир.

Бабелю хотелось увидеть созидателей.

Не увидев – содрогнулся.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бабель И. Соч.: В 2 т. / И. Бабель. – М.: Худож. Литература,1992. – Т.2. – 571 с.

2. Белая Г. Трагедия Исаака Бабеля / Г. Белая // Исаак Бабель. Соч.: В 2 т. – М.: Худож. литература, 1992. – Т. 1. – 477 с.

3. Газданов Гайто. Черные лебеди / Гайто Газданов. –– М.: Олма-пресс, 2002. – 415 с.

4. Левин Ф. И. Бабель / Ф. Левин. – М.: Худож. литература,1972. – 206 с.

5. Макаров А. Разговор по поводу / А. Макаров. – М., 1959.

6. Скобелев В. П. Поэтика рассказа / В. П. Скобелев – Воронеж, 1982. – 155 с.

7. Andruszko Czeslaw. Жизнеописание Бабеля Исаака Эммануиловича / Czeslaw Andruszko. – Poznan, 1993. – 128 с.

Рецензент – Н. Н. Козлова.

[2] Цит по ст.: Белая Г. Трагедия Исаака Бабеля / Г. Белая // Исаак Бабель. Соч.: В 2 т. – М.: Худож. литература, 1992. – Т. 1. – С.17.

АНТИНОМИЧЕСКОЕ ЕДИНСТВО В РОМАНЕ Л. М. ЛЕОНОВА "ДОРОГА НА ОКЕАН"

© 2005 В.И. Матушкина

Мичуринский государственный педагогический институт

В беседах, интервью Л. М. Леонов особенно часто обращался к роману "Дорога на Океан" (1935г.). И не случайно, ибо это было для него время, когда сквозь "пасмурное десятилетие" брезжил мираж будущего светлого человеческого мира. Ещё в 1960-е годы писатель выделил среди им созданного именно этот роман, назвав его "любимым детищем" [1]. В 1972 году уже не без оттенка гордости признался о том же романе: "*Да, этот роман – вершина моей веры*" [4, 71]. А через десяток лет прояснил истоки этой веры: "*Дорогу на Океан" я писал в момент возвышенного настроения, почти физического ощущения величия наших дел и устремлений*" [4, 189]. Или: "*Роман "Дорога на Океан" я писал с редким подъемом. Это дорога в будущее, в мечту, к идеалу, к коммунизму. Океан я воспринимал многозначно, Океан с большой буквы*" [4, 182].

"Дорога на Океан" прорастала из фирсовского тезиса в ранее созданном романе "Вор" о "гордом просторе вселенского Океана". Главный же внутренний вопрос романа писатель видит в постановке "философского вопроса о человечности" [4, 217]. В беседе с А. Г. Лысовым (1989 г.) Леонов сформулировал свое творческое кредо, повторив слова, сказанные о романе "Дорога на Океан": "*Человеческое, только человеческое...*", – с проекцией человеческого на Вечность. "*Для меня "дорога" была как бы прокладкой магистрали в дальнее будущее мира. Само же название "Дорога на Океан" означало не только дорогу и не только "железную", и не просто на Восток, к Тихому Океану, но к Океану – в понятии Вечности*" [9], что сближает леоновский образ Океана с бунинским в рассказе "Господин из Сан-Франциско" [3], несмотря на значительные семантические различия. Затем уже слышится как бы подсказка читателю: "*Я, например, не знаю до сих пор, дошло ли до читателей "Дороги на Океан" мое несколько ироническое отношение к будущему*" [4, 41]. Чем же определялась эта ирония? В авторском толковании она спрятана в самой идее будущего: "*...главная тема: все дороги, которые ведут вперед, ведут в одно место – в будущее. Но это надо понимать и иначе – как дорогу к смерти, в вечность*" [6, 47]. В итоговом романе "Пирамида" молодой ученый Никанор, пытаясь возвратить к жизни своего друга Вадима из состояния трагической обреченности, рисует перспективу будущего России как вечной реки, которая "*будет вливаться в этот же Океан бытия, со сменой исторических наименований...*" [8, 238].

Непозволительное обилие цитат в объёме одной статьи тем не менее правомочно, ибо в них озвучены акцентные понятия, определяющие не только настроение писателя эпохи всеобщего энтузиазма, но и указующие на истоки его оптимистическо-пессимистических настроений, кро-

---

[1] В частности, истоки раннего творчества в "Пирамиде" Л. Леонова рассматриваются в статье Н. В. Сорокиной "Рассказ "Петушихинский пролом" и роман "Пирамида" Л. М. Леонова: к вопросу об истоках последнего произведения писателя"// Поэтика Леонида Леонова и художественная картина мира в XX веке. – СПб., 2002. – С. 127-134.

[2] На данный вставной фрагмент в свое время обратил внимание леоновед Ф. Х. Власов в монографии "Эпос мужества" (М., 1979. С. 462) в качестве сюжетной параллели в изображении учителя латыни Похвиснева. Рассматривается данная глава в работах А. В. Харчевникова: "Народ в романе Л. Леонова "Дорога на океан": Филос. – эстет. аспекты / А. В. Харчевников // История и художественный мир писателя. – Элиста, 1983. – С. 3-27; Роман Л. Леонова "Дорога на Океан" (Нравственно-философские аспекты): дисс. на соиск. уч. ст. канд. филол. наук. – Л.,1984.

[3] См. об этом подробнее в кн.: Матушкина В. И. Леонид Леонов в истории русской литературы XX века. – Мичуринск, 2002.

ющихся в несоответствии идеала идее Творца земной человеческой сущности.

Углубленное изучение текста леоновских произведений в соотнесенности с имеющимися научными наблюдениями свидетельствуют о безграничной открытости художественного мира писателя для дальнейших исследований на уровне самых разных проблем как методологического, так и проблемно-теоретического характера. А. Дырдин, отмечая успехи С. Семёновой в исследовании романов Леонова 1920–30-х годов, пишет: "*Данная работа является одной из первых успешных попыток прочтения... без идеологической предвзятости. В ней показана духовно-философская подоплека конфликтов, которые ранее рассматривались в леоноведении, как правило, под социально-политическим углом*" [2, 48]. "Предвзятость" любого рода не продуктивна в науке, будь то социально-политическая или какая другая. Она не проясняет, а усложняет решение проблемы, применительно к литературному произведению секуляризует его художественно-философский континуум. Появляются идейно-эстетические смещения в угоду методологической "предвзятости". Не случайно в фундаментальном труде того же А. Дырдина о романе "Пирамида" читаем: "*Философская проблематика проецируется Леоновым во внутренний мир героев. Они же, вступая в конфликт не с эпохой, а с вечной Истиной, мучительно восстанавливают животворящую связь с ней*" [2, 48-49]. Но если внимательно всмотреться, то конфликт героев с Истиной был порождением конфликта с эпохой. Она, эпоха, перевернула их души и мысли. "Духовно-философскую подоплеку" питает реальность, в том числе и идеи, и события века. Этого отрицать невозможно. Послушаем мысли самого Леонова: "*...но ведь главное в искусстве – наши психологические глубины.* (Он нарисовал на салфетке грудную клетку). *Вот наш главный объект – наши глубины. А ведь это великая пустыня, т. е. мы о ней почти ничего не знаем*", – и добавил, сопоставляя художественный мир Толстого и Достоевского, используя образ леса и реки: "*Вот – лес, а вот – река, а вот – отражение в реке леса. Толстой любил изображать лес, а Достоевский – отражение его в воде. Отражение леса может быть более глубоким, чем он есть на самом деле, так и в психике отражение мира бесконечно ценнее, чем сам мир. Каков мир, я могу узнать и из газет, из афишки Ростопчина, из исторических монографий, а вот как все это отражалось в человеке, обогащало или обедняло его – это можно узнать только из литературы*" [4, 114]. Сам писатель сознавал сложность своего художественного мира. Вот его раздумья о последнем романе, в частности: "*... у меня самого создаётся впечатление, словно я заблудился в громадном живом лесу*" [10]. То же чувство испытывает и читатель.

Внимание исследователей последних лет приковано в основном к мифологическому, сакральному, эсхатологическому в творчестве Леонова. Однако будет несправедливо и необъективно уводить писателя от земных корней, исторической конкретики, сочного леоновского реализма, "реализма высшей точности" (В. А. Ковалев), проникающего в душу читателя любого уровня. Писателю важно было "достучаться" до сердца каждого, не только ученого. Леоновский же реализм и сегодня, несмотря на многочисленные труды, ещё не исследован. Не случайно в леоноведении бытует не одно его определение: "магический реализм" (О. Овчаренко), "интеллектуальный реализм" (А. Лысов), "символико-философский реализм" (Т. Вахитова), "экзистенциальный реализм" (Л. Якимова). Но всё же реализм. Все эпитеты к леоновскому реализму имеют право на бытование, ибо за ними убедительно аргументированная логика учёных. Однако их поливариантность оставляет открытым вопрос о характере этого загадочного по-своему реализма.

Иное дело, когда всё ещё делаются попытки привязать леоновский реализм к "соцреалистической нормативности" [12, 337], когда боль и сострадание за состояние земного мира в художественной палитре писателя именуется злой иронией и сарказмом и нивелированием индивидуальности. Справедливо в этом плане замечание А. Дырдина: "*Однако духовная культура живет своим ритмом. Она менее динамична, чем политическая подсистема культурной жизни. Любое произведение – это проблемно-смысловой срез существующего типа культуры, застывшее диалектическое тождество*" [2, 10]. Для самого же писателя все наименования принципиального значения не имели. По этому поводу он высказался не без иронии. На вопрос об отношении к спорам о реализме и романтизме ответил: "– *Меня они не интересуют. Сороконожка ползет, она не думает, какую ногу поднимать*" [4, 41]. Его больше и прежде всего в науке волновало толкование учеными искусства мастера, логика сцепления всех компонентов его художественного мира. "*Когда я сижу за столом, я пишу не столько план, а логику движения мысли, взаимосвязь поступков героев, как одно из другого вытекает. <...> так работая, это всё равно, что Красную площадь бисером вышивать*" [3, 215].

Из множества опубликованного о творчестве писателя значительна мысль, звучащая как аксиома, одного из проницательных исследователей творчества Л. М. Леонова А. Г. Лысова, усмотревшего в "Пирамиде" "купол небесной об-

разности", где звездные знамения и "грозовые знаки", равно как и судьба Верховного мира, зависят от состояния людского жизнебытия" [13, 67]. Истоки подобной взаимозависимости Земли и Неба ученый усматривает в художественной трансформации в леоновском романе "Христианской топографии" Козьмы Индикоплова, где разъясняется, что не звезды диктуют волю людям, а суета людская заставляет ангелов-хранителей, которые суете "повинулись", двигать звезды, менять небесный узор" [13, 67]. Подобная экзегеза является одной из составляющих в леоновской художественно-философской картине мира.

Выразительна в этом плане одна из вставных глав "Дороги на Океан" "Спирька проходит по Алешиным страницам". Леонов придавал особое значение так широко им используемым в композиции произведения вставным конструкциям. Об этом сообщает в своих воспоминаниях о Леониде Леонове Галина Платошкина: "*Говорил писатель и о вставных фрагментах. Особенно подчеркнул мысль о том, что это – авторский поворот в решении важной проблемы*" [6, 485].

Вставная главка "Спирька проходит по Алешиным страницам" – по сути ключ к этому авторскому комментарию. Именно такую функцию в романе и выполняет внесюжетная глава о Спирьке-"разбойнике".

Однако частный случай, связанный с индивидуальной судьбой, ретроспективно воссоздает эпоху 70-х годов XIX столетия и судьбу народа, а шире – человека, включая внутренний авторский философский вопрос, "*как и в чём совершилась у нас несостоятельность*" [Ч. 1, 178], сформулированный открыто в романе "Пирамида". И если Н. Л. Лейдерман усматривает отдельные литературные истоки "Пирамиды" в "Русском лесе" [12, 68], то на деле их начало коренится уже в ранних произведениях [1]. В том числе и в "Дороге на Океан".

В главе "Спирька проходит по Алешиным страницам" [2] изображено время 70-х годов XIX века, когда дворянство, жестоко вводя новые методы ведения хозяйства, нещадно эксплуатировало народные массы, что вызывало нередко открытые бунты, носившие стихийный характер. Обезземеленные крестьяне, доведённые до отчаяния, во главе со Спиридоном Маточкиным отправились к губернатору искать правду, но их ждала расправа, Спирька же бежал, вынашивая идею мести хозяевам, но был схвачен и жестоко избит. В романе Спиридон исполняет роль народного заступника, взявшего на себя всю вину перед властью. И вот теперь, измученный, он предстал перед самим владыкой. Налицо традиционный конфликт социально-классового характера, что в основном и отмечалось критикой. Однако, как всегда, в леоновском художественном мире всё осложняется. Леонова не устраивал горьковский строй фразы по горизонтали. "*...я же, – как-то заметил писатель, – строю её вот так*: //\\, *чтобы каждое слово отбрасывало луч в фокус к невысказанному главному слову*" [4, 95]. Такой способ и позволил трактовать социальный конфликт и как столкновение человека с трансцендентными силами. К тому же повествование сменяется диалогом, что усиливает его внутреннюю напряженность. Стремление писателя к максимальной плотности письма приводило не только к словесно-образной фокусировке, но и к переосмыслению роли традиционных композиционных структур. Через 30 лет после написания "Дороги на Океан" писатель осознает для себя "*настоящие секреты мастерства, приёмы внутренних связей, обязательных в подлинно художественном произведении*" [4, 28]. В данном случае такая роль внутри вставной главы отводится диалогу. Внешне он выполнен в бурлескно-травестийном ключе с использованием аллегорезы поливариантного смысла. Его идейно-художественная значимость подчеркивается фабульными обстоятельствами, на фоне которых свершается унижение человека. Это торжественное открытия железной дороги. Не без иронии в него вводится образ владыки: "Преосвященный согласился прокатиться при условии, что паровоз не будет свистеть в пути. Впрочем, он долго не решался влезть на платформу. "*Как всё это грустно!" – молвил он*" [11, 370]. Автор рассчитывает на читательское знание об отношении церкви к новым техническим открытиям как дьявольской силе. Отсюда снижение образа, отражающего внутреннее смятение говорящего.

Картина празднества на время прерывается диалогом преосвященства и Спирьки. Диалог же предваряет природная картина пролептического характера, переданная всего лишь одним предложением: "***Когда гроза прошла и в травке засверкало солнце, утратившее свою силу в борьбе с грозой, все ходили смотреть на пойманного злодея***" [11, 371. Подчеркнуто мной. – *М. В.*)]. Поединок обессилевшего солнца с грозой проецируется на скрытый за внешне выраженным словесным этикетом поединок обессилевшего от побоев Спирьки и преосвященства, стремящихся сохранить взятые на себя роли. Той же цели служит и интонационная аллегореза. Тихим, полушутливым вопросам-замечаниям владыки с игривым жестом ("***грозя посошком***"), соответствуют такие же внешне спокойные ответы Спирьки, прячущего в глубине души бурное негодование и боль приговоренного: "***Это был страстный поединок молчащей, отвердевшей***

души и проповедника, несправедливо забытого историей церкви" [11, 372].

Развенчание преосвященства не ограничивается словесным поединком со Спирькой. Передавая его речь, автор иронически подчеркивает ее демагогичность. Когда все собравшиеся увидели в разбойнике, "***как наяву, громадное черное тело Вараввы***", его преосвященство "***с глубокой проникновенностью... распространился также о значении новой дороги для простого народа***", "***о тщеславном знании и напрасной гордыне людского рода***" [11, 372]. Весь этот красноречивый пассаж завершился совсем уж анекдотически: "***Натуры развернулись, и через полтора часа***, – сообщает автор, – ***отца эконома Василь-Дубнянского монастыря замертво и в скатерти вынесли на руках***" [11, 372]. Леоновская словесно-образная вязь обладает напряженной энергетической силой. " – *Обо мне много пишут, но никогда не читал о процессе – как делается вещь. Речь идет об инженерии произведения, как писатель бисеринка за бисеринкой, слово за словом создает произведения*" [4, 42]. Это было сказано в декабре 1969 года на встрече с преподавателями МОПИ. Прошло 30 с лишним лет, но слово леоновское еще не прочитано: упустить одно только – и расползется вся авторская смысловая ткань. Из последних исследований о Леонове этого плана особенно ценны "Два эссе о романе Л. Леонова "Пирамида" А. И. Павловского. Ученый напомнил: "*... художнический взгляд Л. Леонова проникает под покров человеческого сознания, обнажает и хирургически рассекает его, делает видимой тайную механику мыслей и инстинктов. Его оплетающая фраза источает, как пушкинский Анчар, специфический и сильнейший наркотик*" [5, 264], – заставляющий искать в этом словесном "серпантине" (Л. Леонов) снятия "наркотического" восприятия и обнажения сути.

С самого первого значительного рассказа "Деяния Азлазивона", включая итоговый роман "Пирамида", в творчестве Леонова сквозной является тема обличения всех, прикрывающих свои меркантильные земные выгоды и интересы святыми именами. Так, на открытии той же Волго-Ревизанской железной дороги некий новоявленный буржуа Хомутов П. П. "***произнес речь о культуре, где очень ловко и кстати приравнял борзинговские паровозы к той огненной телеге, на которой, по преданию, пророк Илья отбыл на небо, в нетленные чертоги творца***" [11, 371]. Невежество под маской культуры имело прямой расчет на то же невежество собравшихся. Безымянный владыка романа "Дорога на Океан" стоит в ряду галереи образов духовенства, кого во все века ломали сильные мира сего. Всей логикой художественного раскрытия судьбы Спирьки и владыки автор подводит к мысли о безоглядной силе забывших о Боге и вспоминающих о нем только в случае своей выгоды.

Есть у Леонова мысли, высказанные в 1970 году, которые так актуализируют сказанное им еще в 1920–30-е годы, к чему имеет отношение и рассматриваемый всего лишь один эпизод романа: " – *Самое страшное в современной жизни – полное бессилие человека перед обстоятельствами, неумолимым ходом событий. Помню, в 1912 году я стоял на углу, где ныне музей В. И. Ленина, и смотрел на проезжающего императора Николая II. Он весь сиял довольством, а через четыре года сняли с него голову какие-то большевики. Он был уверен, что они не представляют собой никакой силы. А если бы он в 1916 году собрал представителей народа и заявил им: "Все ваше!"*, – *предполагает писатель*, – *то по нему застрочили бы из пулеметов те самые помещики, капиталисты, что шествовали за ним в качестве его свиты. Выходит, что и царь не мог?*" [4, 43].

Та же мысль о неведении того, что творят, заложена и в контрастном противопоставлении судеб двух героев – Спирьки и владыки – "Олегову пиршеству" утверждавшихся в Российской действительности 70-х годов XIX века новых хозяев. Реминисценция из пушкинской "Песни о вещем Олеге" – выразительная деталь нравственно-философского смысла, в которой закодирован мотив неведения творимого. Подобный интертекстуальный указатель не только усиливает эмоциональность авторской идеи, но и способствует развенчанию материального идола, поглощающего все духовное в человеке, и утверждению идеи о неминуемом возмездии, высказанной романом в целом.

Одной из сквозных тем в творчестве писателя и стала тема человека и власти. По-своему она решается и во вставном фрагменте романа "Дорога на Океан".

Мотив полного бессилия человека перед обстоятельствами вырастает в романе до глобальных космических масштабов. "***Разбойник стоял весь в багреце закатного солнца, оно еще пробивалось отлогими лучами сквозь ветви***" [11, 371-372]. Такое стихийное явление, как гроза, является постоянным образом в народных преданиях и оказывалось одним из главных объектов в содержании мифов. Леонов отталкивался от мифологических коллизий, создавая свою мифологию, чему посвящен уже упоминавшийся фундаментальный труд А. Дырдина. В традиции народных преданий природное явление осмысливается как борьба добра и зла, в мифологической получает космическую объемность как борьба света и тьмы. Причем истоки мифологической антиномии света и тьмы в данной микроструктуре коренятся в человеческом земном бытии,

в неведении человеческих дел, апокалиптическая же традиция переосмысливается писателем в гуманистическом ключе: гроза уступает место солнцу, то есть жизни, свету. Добрые силы природы как бы солидарны со Спирькой. Несмотря на значимый эпитет "закатное", проецирующийся на судьбу Спирьки, автор оставляет живое начало в герое. Казалось бы, все из Спирьки выбили (характерна поза – поставили к стволу дерева, чтобы не упал), однако душа его не убита. Он тут же возвращается к жизни, как только слышит слова о родной земле. "Земля" осмысляется в тексте как сама жизнь, земля – мать в самом теплом, интимном понимании, земля – кормилица в традиционно мужицком чувствовании ее. После слов преосвященника о пользе железной дороги, "***когда каждый… сможет посетить любую на родной земле обитель,.. …Спирька заплакал***" [11, 372]. Это слезы боли трагического сознания невозвратной отторгнутости от всего самого дорого для человеческого естества – земли, родных, дома... Параллельно двум психологическим состояниям меняется и семантическая окрашенность образа солнца: от пасторально-буколического в вымороченном воображении Аркадия Гермогеновича Похвиснева до реалистической картины земного страдания Спирьки. Здесь нельзя не вспомнить авторское: "*Писание – это пропускание слов через лабиринты фильтров, проба слова на звук, на цвет, на все оттенки*" [4, 149], в том числе и идейно-семантические.

Образ земли обретает в поэтике леоновского романа знаковый характер национального пароля, свидетельствующего не только о преданности русской к своему Отечеству (в романе "Русский лес" партизанка Поля Вихрова, идя на задание, берет с собой горсточку земли; занесенная ветром эпохи в заокеанские дали юная Женя с тоской смотрит на заброшенный дворик на газетной странице, напоминающий ей родные края, в повести "Evgenia Ivanovna", в итоговом романе "Пирамида" юная героиня Дуня где-то среди, казалось бы, "бесплодной пустоши" обнаружила "милую малость" – цветок кошачьи лапки, в котором символически заключалась перспектива российского бытия), но и о жизнестойкости России и шире – об авторской надежде на вечную животворящую силу земли.

"Родная земля" ("Дорога на Океан") > "горсточка земли" ("Русский лес") > "палисадник" ("Evgenia Ivanovna") > "бесплодная пустошь" с цветком ("Пирамида") – та словесно-образная фокусировка в леоновском художественно-философском мире, которая ? помогает приблизиться и понять одну из дорогих авторских идей.

Три поименованных героя фрагмента – Спирька, владыка, Бланкенгагель – три социально-психологические ступени в человеческом обществе, олицетворяющие соответственно народ – духовенство – власть. Однако, несмотря на разнородное их положение, в них усматривается общее – богооставленность цивилизации. Построенная железная дорога – ее материализованный символ. Железная дорога лишила мужика земли, владыку – его прямого назначения, в хозяине Бланкенгагеле усилила алчность. Вершится опустошение душ человеческих их "своеволием". Писатель-мыслитель приходит к выводу о несовершенстве не только человеческого материала, но и всего мироздания. Единственно бесценна Земля, бескорыстно реализующая свое предназначение.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бать Л. Леонид Леонов о литературном труде: из бесед с писателем / Л. Бать // Вопросы литературы. – 1960. – № 2. – С. 185.

2. Дырдин А. В мире мысли и мифа. Роман Л. Леонова "Пирамида" и христианский "символизм" / А. Дырдин. – Ульяновск, 2001.

3. Назаренко М. Охота за ремеслом / М. Назаренко // Наш современник. – 2001. – № 2.

4. Овчаренко А. В кругу Леонида Леонова. Из записок 1968-1988-х годов / А. Овчаренко. – М., 2002.

5. Павловский А. И. Два эссе о романе Л. Леонова "Пирамида"// Русская литература. – 1998. – № 3.

6. Платошкина Г. Воспоминания о Леониде Леонове / Г. Платошкина // Леонов Леонид в воспоминаниях, дневниках, интервью. – М., 1999.

7. Степун Ф. Советская эмигрантская литература 20-х годов / Ф. Степун // Степун Ф. Встречи. – М., 1998.

8. Леонов Л. Пирамида. Роман-наваждение: В 3 ч. – М., 1994. – Ч. 2.

9. Леонов Л. М. "Человеческое, только человеческое..." / Л. М. Леонов // Вопросы литературы. – 1989. – № 1. – С.17.

10. Леонова Н. Из воспоминаний / Н. Леонова // Леонид Леонов в воспоминаниях, дневниках, интервью. – М., 1999.

11. Леонов Л. Дорога на Океан / Л. Леонов / / Собр. соч.: В 10 т. – М., 1971. – Т. VI.

12. Лейдерман Н. Л. Неявный диалог. "Русский лес" Л. Леонова и "Доктор Живаго" Б. Пастернака / Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург, 1999.

13. Лысов А. Г. Чертеж на снегу. "Ключи Марии" к "Пирамиаде" Леонида Леонова / А. Г. Лысов // Леонид Леонов и русская литература XX века. – СПб., 2000.

Рецензент – Т. А. Никонова.

“МИНУТЫ ОСТАНОВКИ ЖИЗНИ” И СТРЕМЛЕНИЕ К ВОСКРЕСЕНИЮ (“ИСПОВЕДЬ” И ПОВЕСТИ 1880-х гг. Л. ТОЛСТОГО)

© 2005 К.А. Нагина

Воронежский государственный университет

В осмыслении феномена “поздний Толстой” необходимо исходить из представления о целостности творчества писателя, несмотря на отличающее его исключительное жанровое и стилевое разнообразие. Публицистике и религиозно-философским сочинениям Толстого свойственны постоянные образы и мотивы, которые соприродны его художественному творчеству. Особый интерес в этом плане представляет соотнесение “Исповеди” с художественными произведениями 1880-х годов. Увидеть в “Исповеди” *“миниатюрную модель всего позднего творчества Толстого”* [1, 68-69] позволяет сама ее структура: образно-художественное начало в ней неизменно дополняет начало логическое, причем в некоторых случаях образы играют главенствующую роль.

Основу “Исповеди” составляет история духовного поиска ее автора/героя, описываемая при помощи ряда мотивов, важнейшим из которых становится мотив пути. Этот мотив реализуется в символическом плане и представляет собой следующую парадигму: владение тайной смысла жизни бессознательно (период детства, практически не затронутый в “Исповеди”, но восстанавливаемый по другим произведениям Толстого); утрата истинных ориентиров; движение по ложным ориентирам к ложным целям; “минуты остановки жизни”, осознание ложности избранного пути; просветление, возвращение к духовному “я”; начало движения к идеалу. Каждому этапу движения соответствуют определенные мотивы. Среди них мотивы физической и душевной болезни, сумасшествия; мотив горы/пропасти; мотив блуждания (сочетается с образом чащи/тьмы и сопровождается страхом смерти); мотив света/тьмы; мотив служения/прислуживания, получающий реализацию в образах хозяина/работника и связанный с мотивом здания/дома (иногда постоялого двора); мотив реки, связанный с движением по ложным/истинным ориентирам.

Из перечисленных мотивов основополагающими для Толстого являются мотивы дома и пути. Теснее всего с мотивом пути смыкается мотив “остановки жизни”: *“... на меня стали находить минуты сначала недоумения, остановки жизни, как будто я не знал, как мне жить, что мне делать, и я терялся и впадал в уныние... Эти остановки жизни выражались всегда одинаковыми вопросами: Зачем? Ну, а потом?”* [3,115] Автор/герой “Исповеди” пытается преодолеть “мучительный разлад с самим собой”, стараясь продолжать движение жизни. Однако это становится невозможным: “*Жизнь моя остановилась... Я мог дышать, есть, пить, спать и не мог не дышать, не есть, не пить, не спать; но жизни не было, потому что не было таких желаний, удовлетворение которых я находил разумным <...> Истина была то, что жизнь есть бессмыслица”*[3, 116-117]. Этот мотив в “Исповеди” получает и визуальное подкрепление, сочетаясь с мотивом горы/пропасти: *“...как будто жил-жил, шел-шел и пришел к пропасти и ясно увидал, что впереди ничего нет, кроме погибели. И остановиться нельзя, и назад нельзя, и закрыть глаза нельзя, чтобы не видать, что ничего нет впереди, кроме обмана жизни и счастья и настоящих страданий и настоящей смерти – полного уничтожения”*[3, 117].

Мотив “остановки жизни”, как и пути, соединяет “Исповедь” с художественными произведениями Толстого – и с романом “Анна Каренина”, и с повестями 1880–90-х годов, и с романом “Воскресение”. Незаконченный рассказ “Записки сумасшедшего” полностью подчиняется мотиву пути: он может быть истолкован как путь, ведущий героя и читателя пока лишь к подступам к истине. Объединяет “Исповедь” с “Записками сумасшедшего” еще один существенный момент: “Исповедь”, как “Вступление к ненапечатанному сочинению”, в отличие от других религиозно-философских произведений Толстого, раскрывает именно движение к обретению нового миропонимания, но не сам идеал. *“...Что я нашел истинного и к каким выводам пришел, – пишет Толстой, предваряя этими словами описание сна, замыкающего “Исповедь”, – составляет следу-*

ющие части сочинения, которое, если оно того стоит и нужно кому-нибудь, вероятно, будет когда-нибудь и где-нибудь напечатано" [3, 163]. Трактаты "О жизни", "В чем моя вера?", "Так что же нам делать?" продолжают в этом плане "Исповедь", объясняя смысл "истинной жизни", наполняя идеал конкретным звучанием.

Герой "Записок сумасшедшего" также ясно осознает, почему его прошедшая жизнь была "бессмыслица", но идеал еще не концептуализируется им: *"Вдруг как что-то давно щемившее меня оторвалось у меня, точно родилось <...> И мне вдруг ясно стало <...>что нет и смерти, и страха, и нет во мне больше прежнего раздирания, и я не боюсь уже ничего. Тут уже совсем свет осветил меня, и я стал тем, что есть..."* [2,53].

Мотив пути реализуется в рассказе двояко: это и реальный путь, который проделывает герой, и символический, имеющий внепространственную динамику; при этом реальное движение наполняется символическим содержанием.

Первую поездку герой-рассказчик предпринимает в Пензенскую губернию, руководствуясь идеями обогащения. Изначальной целевой установкой становится желание "ехать не останавливаясь, только переменяя лошадей" [2, 45-46]. Герой вступает на этот путь в веселом расположении духа *("Поездка была для меня очень веселая. Слуга, молодой, добродушный человек, был так же весел, как и я"* [2, 45]) и пребывает в нем весь "дневной" отрезок пути. С наступлением ночи ситуация меняется: задремав, Федор неожиданно просыпается – "испуганный, оживленный" ("оживленный", "веселый" страх у Толстого всегда является предвестником пограничных, судьбоносных состояний). Вопросы о направлении пути тревожат героя: "Зачем я еду? Куда я еду?" – и сопровождаются наплывом страха смерти. "Испуганная оживленность" сменяется "скукой", рождая образно-смысловую оппозицию "веселье/скука". Слуге "хорошо и весело", герою "скучно", ему все "постыло", "жутко было". Он чувствует "усталость, желание остановиться".

Этот отрезок топографического перемещения героя явно соответствует первому символическому этапу пути автора/героя "Исповеди", заканчивающемуся "остановкой жизни".

Эмпирическая остановка Федора, к которой он движется в темноте и "ужасно долго", происходит на станции, в "белом доме". Этот дом показался герою "до того грустным", что ему "жутко даже стало". "Заспанный человек с пятном на щеке", тоже показавшимся Федору "ужасным", проводит его в "мрачную комнату", в которой "еще... жутче стало". Дом / постоялый двор в творчестве позднего Толстого имеет различную семантику. В религиозно-философских произведениях с ним связано несколько различных идей, в зависимости от которых он претерпевает трансформацию. Смыкаясь с традиционными представлениями, положительную семантику он имеет тогда, когда выступает символом лучшей жизни. В этом контексте дом чаще всего представляет собой искомую цель движения. Подобное значение дома реализуется и в "Исповеди", и в "Записках сумасшедшего" – здесь дом связан с мотивом блуждания в чаще леса. Далее образ дома осмысливается Толстым как символ человеческого существования. В этой трансформации он близок к образу постоялого двора. Здесь выделяются два основных мотива: первый связан со строительством дома и символизирует "построение" человеком своей жизни, второй – с изображением Толстым картины жизни в доме/постоялом дворе, который принадлежит некоему доброму хозяину и символизирует человеческое бытие. Негативная семантика дома разворачивается в том случае, когда дом символизирует заведомо порочное мироустройство.

Локализованность в пространстве, обустроенность, отграниченность дома от внешнего мира несут явную отрицательную нагрузку, что идет в разрез с традиционной семантикой мифологемы дома: у героя вызывает ужас "чисто выбеленная квадратная комнатка" (особенно мучительно то, что она именно квадратная), окно с красной гардинкой, "стол карельской березы и диван с изогнутыми сторонами", "красный огонь свечи и размер ее, немного меньше подсвечника". Характер движения у Толстого соответствует характеру пространства, в котором оно протекает: в замкнутом пространстве прекращается. Эмпирически это выражается так: герой не по своему желанию останавливается в этой комнате, он вынужден лежать на диване, ему страшно встать и "сидеть в этой комнате страшно", в ней "никого... не было и было темно". Он стремится прочь из этого пространства, ищет выхода, поэтому выходит в коридор, также вписанный в дурную ограниченность дома: это пространство узкое, что особенно страшно, в нем стоит "узенькая скамья". Ясно, что это узкое, длинное, замкнутое пространство несет особую образно-смысловую нагрузку: оно визуально воплощает мотив "остановки жизни". Во время второй поездки в Москву герой останавливается в гостинице в "маленьком номере" и, как только вступает в коридор, ощущает его "тяжелый запах". Возвратившись из театра, он входит "в коридор с завернутой лампой" и его вновь охватывает "запах гостиницы": *"холод ужаса пробежал мне по спине"* [2, 50]. "Я пожал товарищу руку и вошел в номер" [2, 50)], – эта фраза заканчивает абзац : герой обречен, у него нет выхода, поэтому добровольно-принудительно вступает он в заранее известный кошмар. Дурная симметрия – узкие длинные ли-

нии – реализуется и в "узком размере" "продолговатого" маленького номера, "синих с желтыми полосками обоях" и перегородке, которая вызывает особенный ужас у героя.

Длинные узкие линии гибельного пространства смыкаются с образом железной дороги, а именно рельсов. Этот образ имеет эмпирическое и символическое наполнение: первую часть пути в Пензенскую губернию герой едет по железной дороге; перед поездкой в Москву он возвращается к прежнему укладу жизни: "...я жил прежде начатым, продолжал катиться по проложенным прежде рельсам прежней силой". Движение в негативном топосе, символизирующем ложное массовое жизнепонимание, инерционно, изначально неверно задано и автоматизировано. Герою необходимо сойти с накатанного пути, поэтому выход из эмпирического чужого дома (в обоих случаях это чужой дом – станция и гостиница) символизирует новый этап духовного пути, которому предшествовала "остановка жизни", воплощенная в образе гибельного пространства.

Парадигма второй поездки полностью совпадает с первой: веселое состояние духа сменяется тоской, затем клаустрофобией, завершающейся ужасом смерти. Ужас смерти частично преодолевается молитвой (*"Я стал креститься и кланяться в землю, оглядываясь и боясь, что меня увидят. Как будто это развлекло меня, развлек страх , что меня увидят"* [2, 48]; *"Я кланялся, читал все молитвы, которые знал, сочинял свои <... > Просите, и дастся вам, вспомнилось мне, и я просил. И в этом прошении я находил не утешение, а отдохновение"* [2, 51]), а частично – возобновленным движением (*"На воздухе и в движении стало лучше. Но я чувствовал, что что-то новое осело мне на душу и отравило всю мою прежнюю жизнь "* [2, 48]; *"На другой день я все силы употребил, чтобы покончить обыденкой все дела и избавиться от ночи в номере. Я не кончил всего и вернулся домой в ночь. Тоски не было. Это московская ночь изменила еще больше мою жизнь, начавшуюся меняться с Арзамасса"* [2, 51]).

Подобная парадигма имеет место и в третьем эпизоде пути, но с отсутствием дома, который сменяет локус леса: *"Кругом лес, не разберешь, где восток, где запад"* [2, 52]. Заблудившийся герой останавливается, хотя понимает, что этого делать нельзя: остановка влечет за собой смерть, и на него находит *"весь арзамасский и московский ужас, но в сто раз больше"* [2, 52]. Следуют те же вопросы, на которые нет ответа, молитвы и поиск выхода: *"Я дошел до охотников, мы вернулись домой. Я был весел, но знал, что у меня есть что-то радостное, что я разберу, когда останусь один"* [2, 52]. Последний "выход" оказывается спасительным: радостное состояние удерживается у героя, с этого момента он начинает читать Священное писание и приходит к тому состоянию духа, которое испытывал в детстве. Как и в "Исповеди", происходит возвращение к началу. С описания того, как чувство обращенности к миру, сострадания людям и любви к ним "находило" на героя в детстве, Толстой начинает рассказ. Возвращение к истокам определяет и новое направление движения героя, которое и здесь остается "за кадром". Так завершается движение героя из гибельного чужого дома к построению нового миропонимания. Рассмотренные мотивы реализуются и в других повестях Л. Толстого 1880-х годов – в "Смерти Ивана Ильича", "Крейцеровой сонате", "Хозяине и работнике".

Особенно продуктивно мифологема дома реализуется в повести "Смерть Ивана Ильича". Негативный топос, который связан с ложным миропониманием героя, внутренне катастрофичен и враждебен Ивану Ильичу. Движение в его пространстве хаотично, стремление умирающего героя сводится к тому, чтобы придать движению логику и задать цель. Негативной семантикой наделен не только дом, но и тело Ивана Ильича, как один из вариантов закрытого пространства, "обитатель" которого ищет выхода. Главным жизненным интересом Головина становится обустройство нового дома – придание этому пространству упорядоченности, симметричности: *"Глядя на гостиную, еще не оконченную, он уже видел камин, экран, этажерку и эти стульчики разбросанные, эти блюды и тарелки по стенам и бронзы, когда они все станут по местам"* [2,73]. Желание все расставить по местам, стремление к упорядоченности, в соответствии с которой каждой вещи предназначено свое место, приобретает у героя навязчивый характер, его расстраивает даже незначительное изменение установленного им порядка: *"Он брал альбом, им составленный с любовью, и досадовал на неряшливость дочери и ее друзей, – то разорвано, то карточки перевернуты. Он приводил это старательно в порядок, загибал опять украшение"* [2, 88]. Чужое Иван Ильич старается сделать своим – это касается и дома, и вещей. Большая часть вещей маркирована знаком "чужого" – Иван Ильич *"покупал мебель, особенно из старья, которому он придавал особенный комильфотный стиль, обивку"; "В особенности ему удалось найти и купить дешево старые вещи, которые придавали всему особенно благородный характер"* [2, 72]. "Чужое" пространство, несмотря на все старания героя, отказывается существовать "по правилам", оно подчиняет Головина своему движению, которое хаотично: Иван Ильич влез на лесенку, "оступился и упал, но, как сильный и ловкий человек, удержался, а потом рассказывал, как он *"полетел"* [2, 73]. Это падение привело к болезни. Теперь органы в пространстве тела ведут себя как вещи в доме, совершая не-

желательное движение, которому Иван Ильич пытается задать нужный вектор: почка *"оторвалась"* и *"блуждает"*, а он старается *"поймать эту почку, остановить, укрепить ее"* [2, 83]. В конечном итоге это движение принимает гибельный для героя характер: *"... жизнь уходит, уходит, а я не могу удержать ее"*. Визуальным воплощением подобного движения становятся два образа: первый, символический, уже воплощенный в "Исповеди", образ горы; второй, связанный с бытовым планом жизни, образ лестницы. Лестница является примером перевернутого движения: героям кажется, что они восходят вверх (по общественной лестнице), а в бытийном плане это означает движение в обратном направлении. *"В общественном мнении, – осознает Иван Ильич, – я шел на гору, и ровно настолько из-под меня уходила жизнь"* [2, 100]. Темп движения с приближением к финалу постоянно увеличивается: сначала жизнь "уходит", Иван Ильич идет "под гору" *"равномерно"*, "а потом все чернее и чернее, и все быстрее и быстрее", и вот она уже "летит", и "летит" с ней Иван Ильич: *"...образ камня, летящего вниз с увеличивающейся быстротой, запал ему в душу. Жизнь... летит быстрее и быстрее к концу, страшнейшему страданию. "Я лечу..."* [2, 103].

Конечной точкой "полета" оказывается "глубокий" "черный мешок". Ивана Ильича, уже затянутого в сферу смертельного движения, "все дальше просовывают и не могут просунуть". Во сне, в котором первый раз появляется "черный мешок", он вдруг подчиняется увлекающему движению – *"и вот он оборвался, упал, очнулся"* [2, 99].

В трагической реальности Головин тоже сначала сопротивляется "невидимой непреодолимой силе", просовывающей его в черный мешок. Навязать свою логику движению он не в силах – "он не может спастись". Единственно возможным исходом становится сознательное подчинение потоку: необходимо признать, что его собственное бытийное движение было бессмысленным, совершалось в ложном направлении. И здесь снова возникает образ "перевернутого движения": *"С ним сделалось то, что бывало с ним в вагоне железной дороги, когда думаешь, что едешь вперед, а едешь назад, и вдруг узнаешь настоящее направление"* [2, 106]. Это озарение маркировано словом "пропусти", которое Иван Ильич говорит вместо "прости". Продуктивное движение в ситуации смерти – это движение не во внешнее пространство, а внутрь себя, – опять же к тому "подлинному" "я", которое Иван Ильич отождествляет с собой-ребенком. Пространство, ранее представлявшее "черный мешок", трансформируется: исчезают признаки "дома" – замкнутость, обустроенность, давящая узость границ. Неограниченность нового, возникшего внутри подлинного "я" пространства, в которое наконец-то нашел выход толстовский герой, находит воплощение в символе света: *"...он провалился в дыру, и там, в конце дыры, засветилось что-то"* 2, 106); *"Вместо смерти был свет"*. Движение прекращается, как исчерпавшее себя: *"Он втянул в себя воздух, остановился на половине вдоха, потянулся и умер"* [2, 107].

Неоднократно подчеркивает Толстой то физическое положение, которое занимает его герой: неверное направление его духовного движения кодируется позицией "ничком", а в моменты кризисных, но плодотворных душевных переживаний Иван Ильич ложится "навзничь". Когда он впервые осознает неизбежность смерти, то обдумывает историю своей болезни, лежа на боку. После мысли: "Неужели смерть?" – герой меняет положение: *"И в отчаянии, задыхаясь, он повалился на спину, ожидая сейчас же смерти"*. Так застает его жена: *"...он также лежал навзничь, стонал и смотрел перед собою остановившимся взглядом"* [2, 103]. За три дня до смерти *"он лег навзничь и стал совсем по-новому перебирать всю свою жизнь"* [2, 104].

"Исповедь" заканчивается описанием сна автора / героя. Он лежит на постели "на спине", навзничь, посредине бездны. Взгляд вниз вселяет в него ужас – там, внизу, "бездонная пропасть". Взгляд в верхнюю бездну приносит облегчение: *"...бесконечность внизу отталкивает и ужасает меня; бесконечность вверху притягивает и утверждает меня"* [3, 165]. Этот сон, как и два положения Ивана Ильича, демонстрирует противоположность бытийных позиций: материального восприятия жизни, влекущего к неизбежной катастрофе, и духовного, обращающего к жизни вечной. "Бездна неба" и пространство света, открывшееся Ивану Ильичу, безусловно, соприродны. Как и в "Исповеди", так и в "Записках сумасшедшего" и "Смерти Ивана Ильича" искусственный, ложный миропорядок разоблачается и открывается идеал, который в этих произведениях не получает конкретного воплощения. И в дальнейшем он концептуализируется на смысловом уровне в произведениях нехудожественного порядка, а на уровне образном так и остается невоплощенным.

ЛИТЕРАТУРА

1. Николаева Е. В. Духовный климат эпохи и художественный мир позднего Льва Толстого / Е. В. Николаева // Литература в школе. – 1997. - № 5. – С. 68-69.

2. Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. / Л. Н. Толстой // – М., 1982. – Т. 12.

3. Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. / Л. Н. Толстой //– М., 1983. – Т. 16.

Рецензент – А. П. Валагин.

“НОВОЕ СРЕДНЕВЕКОВЬЕ” В ЭСТЕТИКЕ НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА

© 2005 Е.А. Панкова

Воронежский государственный университет

Романтизм заявляет о близости со средневековьем уже своим именованием. Средневековая поэзия и культура возводится романтиками в новую степень в качестве первопричины их нового искусства. Изначально романтизм мыслится его создателями предельно широко как система жизненных и поэтических ценностей новоевропейских послеантичных народов. А. В. Шлегель говорит, что термин “романтизм” удачно выражает сущность нового искусства, так как происходит “от названия народных языков, образовавшихся путем смешения латинского с древненемецкими диалектами, подобно тому, как новейшая образованность произошла от соединения... элементов северных племен с остатками древности”[14, 127]. Г. Гейне в 1836 г. критически называет романтическую школу “ничем иным, как воскрешением средневековой поэзии”[3, 145]. “Примерно пять веков европейского развития – 1300–1800, пережитые с точки зрения одного великого пятилетия, 1789–1794 – вот что такое романтизм”, – пишет Н. Я. Берковский [1, 114].

Романтизм утверждал себя как новаторское революционное искусство. Пользуясь метафорой Ю. М. Лотмана, можно сравнить его возникновение с “моментом взрыва” в истории культуры, “творческим преобразованием структуры жизни”[8, 22]. Представляя культурное становление как одновременное сочетание постепенных и взрывных процессов, ученый отмечает, что динамичные взрывные процессы обеспечивают новаторство, настоящее становится в моменты взрыва “вспышкой еще не развернувшегося смыслового пространства”, оно “содержит в себе потенциально все возможности будущих путей развития”[8, 28]. Именно таким моментом культурного “взрыва” стало рождение романтического искусства и романтической эстетики на рубеже XVIII–XIX веков.

Исследователи романтизма говорят о “романтической революции”[6], о “перевороте в мировоззрении”[17, 7], имея в виду глубокие изменения не только в искусстве, но и в укладе жизни. В это время картина мира менялась резко и бурно, классическая гармония распадалась, на разломе эпох возникали черты нового мировоззрения. Все пришло в движение, и в мире, и в творчестве главным стало не застывшее, уже созданное, а “творимая жизнь”, которая явилась первоосновным импульсом к эстетике и к стилю романтиков, к их мирочувствованию. Создавая свою эстетику, романтики выражали ощущение глобальных перемен, ожидание всеобщего обновления жизни. Они были максималистами по духу времени, их новое искусство должно было взорвать старые принудительные формы и дать широкий свободный выход естественной красоте и поэзии самой жизни. “Творимая жизнь – это и есть поэзия, сама по себе взятая, поэзия в своей эссенции”, – так определяет один из главных тезисов романтизма Н. Я. Берковский [1, 30].

Ф. Шлегель, декларируя новую романтическую “прогрессивную универсальную” поэзию, мечтает о том, как с ее утверждением “великая революция охватит все науки и искусства” [15, 387-388]. Новое романтическое искусство мыслилось грандиозным по своей всеохватности, оно должно было стать “зеркалом всего окружающего мира, отражением эпохи”, “вновь объединить все обособленные роды поэзии и привести поэзию в соприкосновение с философией и риторикой”[15, 294–295], и в конечном итоге преобразовать весь мир, который представлялся романтикам вечно формирующимся произведением искусства [15, 300]. Краеугольными основами прекрасного здания романтического искусства должны были стать новая мифология и даже новая религия. Новалис в письме к Ф. Шлегелю говорит о своем намерении основать новую религию, которая должна обменяться некоторыми качествами с философией и поэзией [7, 150]. Ф. Шлегель и Шеллинг выдвигают идеи создания новой мифологии, которая возникнет “из

сокровеннейших глубин духа" и станет "самым искусным из всех произведений искусства" [15, 387]. Идея творения нового искусства – одна из основополагающих у романтиков.

Романтики идентифицируют свое искусство как "другое", ощущают себя новаторами, разрушителями старого и демиургами нового, принцип новизны для них эстетически значимый. Не случайно один из первых немецких романтиков Фридрих фон Гарденберг вошел в мировую литературу под псевдонимом Новалиса. При этом эстетическая мысль теоретиков романтизма в стремлении к самоидентификации движется в двух направлениях: с одной стороны, это – утверждение принципиальной новизны создаваемого ими искусства, с другой, – стремление отыскать в далеком прошлом корни и основы настоящего, сегодняшнего. В таком пути самопознания не было противоречия, поскольку романтизм не представлялся его создателям отдельным течением, по их мнению, он уже содержался во всех эпохах истории, в творчестве самых разных авторов. Ф. Шлегель, назвав романтизм "поэзией поэзии" ("Poesie der Poesie"), обозначает его, таким образом, как квинтэссенцию всей уже существовавшей поэзии.

Вставал закономерный идентификационный вопрос – что во всей многоликой истории культуры принять за "свое", а что за "чужое". Об этом желании утвердить свою "самость" говорит Ф. Шлегель: "Духу нашего времени подобает... отчитаться перед современностью, посовещавшись с прошлым и будущим, с тем, чтобы свободно из самих себя определить законы своих действий" [7, 47]. Романтики обращаются к прошлым эпохам не как антиквары, они вступают в "диалог" с другими культурами (Бахтин), ставят чужой культуре новые вопросы, которые она сама себе не ставила, ищут ответы на эти вопросы, и чужая культура отвечает им. Это стремление пристально вглядеться в прошедшие эпохи и найти там идеи, созвучные сегодняшнему дню, звучит, например, в словах В. Г. Вакенродера: "Нам, сыновьям века нынешнего, выпало на долю счастье – мы стоим как бы на высокой горной вершине, а вокруг нас и у наших ног, открытые нашему взору, расстилаются земли и времена. Будем же пользоваться этим счастьем, и с радостью оглядывать все времена и все народы, и стараться находить *общечеловеческое* в их чувствах и в разнообразных творениях, в которые выливаются эти чувства" [2, 58]. И романтики первого призыва, заложившие основы эстетики, в этом отношении обнаруживают удивительную толерантность А. В. Шлегель называет себя и своих соратников "космополитами европейской культуры" [16, 209–211]. "Романтическое" они открывают у Данте, Боккаччо, Сервантеса, Шекспира, Кальдерона, Аристофана. Л. Тик писал: "Когда от меня требуют, чтобы я дал определение романтизма, то для меня это непосильно. Я не знаю никакого различия между поэтическим и романтическим" [18, 173].

Пристальный интерес романтиков к прошлым эпохам не случайно приходится на то время, когда становится "широко видно во все стороны", когда сама история открывает перед людьми прежде закрытые горизонты, демонстрирует всеобщее движение, изменение, многоликость разных времен и культур. Именно в рамках романтической культуры происходит формирование исторического сознания. Истоки этого длительного процесса можно увидеть в переоценке романтиками светлой жизнерадостной античности и "темного", "варварского" средневековья.

Все йенцы проходят через серьезное увлечение античностью, однако даже в ранних сочинениях Ф. Шлегеля она уже не является как прежде абсолютным эталоном красоты. В работе "О ценности изучения греков и римлян" (1795–1796) он пытается реабилитировать новую послеантичную культуру, снять с нее печать "упадка", "деградации": "Античная и современная культура решительно спорят между собой... большинство друзей древних платят за свое знание полным незнанием новых и слепым пренебрежением к ним; они видят в своей эпохе только руины разрушенного человечества, вся их жизнь – словно элегия на урне прошлого" [15, 73]. Сама метафора "урна прошлого", примененная к античной культуре, естественно ассоциируется со смертью, тленом и прахом. Ф. Шлегель подходит к диалектическому историческому пониманию античности как определенной ступени в истории мировой культуры, которая не завершается достижением вечного надвременного образа прекрасного, а постоянно бесконечно развивается. Он говорит, что "древняя история необходима для объяснения современности... разум не может позволить себе остановиться на каком-то звене бесконечной цепи..." [15, 73-74].

Наглядность исторического движения все больше наталкивает романтиков на мысль о том, что каждая эпоха имеет свое лицо и надо признать за другим временем право на индивидуальность. Поворот от вневременных идеалов классицизма в сторону национального своеобразия в западной культуре наметился еще в 60–70-е гг. XVIII века. Мысль о том, что средневековое искусство не следует измерять античным эталоном красоты, прозвучала впервые в 1762 году в работе Р. Херда "Письма о рыцарском и романтическом". Гете в статье "О немецком зодчестве" (1773) задается вопросом, почему античная ко-

лонна, согласно правилам хорошего вкуса, считается красивейшей и существеннейшей частью всех построек, он перекодирует понятие "готического" и открывает эстетическую ценность средневекового национального зодчества. Гердер обосновывает принцип равнозначности культурно-исторических эпох и указывает на их конкретное своеобразие в анонимном трактате "Еще один опыт философии истории для воспитания человечества" (1774). В своем большом труде "Идеи к философии истории человечества" (1784–1791) он окончательно утверждает тезис плюрализма культур.

Эти идеи были восприняты йенцами, противопоставившими "свое" "новое" искусство искусству античности. Очень четко мысль о разграничении древней и новой поэзии прослеживается, к примеру, в "Философии искусства" Ф. В. Шеллинга (1802–1803), в венских лекциях о драматическом искусстве и литературе А. Шлегеля (1807–1808), в "Эрвине" К.-В.-Ф. Зольгера и в ряде других основополагающих документов романтической эстетики. Шеллинг противопоставляет античную и "новую" поэзию в отношении мифологии. В работе А. Шлегеля "новая" послеантичная поэзия получает именование "романтической". Он подходит к развитию культуры с диалектических позиций: "Всякое живое движение покоится на единстве и противоречии. Почему бы этому явлению, только в более широких масштабах, не повториться также и в истории человечества? Быть может, эта мысль явится ключом к истории новой и древней поэзии и искусства вообще. Те, кто исходил из этого положения, изобрели для обозначения своеобразного характера *современного* искусства, в противоположность *античному* или *классическому*, название *романтизм"* [15, 127]. Дефиниции "современное", "новое", "романтическое" и "средневековое" в данном случае тождественны по своей семантической наполненности. Естественно, парадигматическим мифическим временем, источником новой поэзии становится европейское средневековье, которое для романтиков распространялось и на эпоху Ренессанса и заканчивалось с утверждением рационализма в XVII веке. Они долго избегали слова "средневековье", поскольку оно изначально содержало семантический оттенок пренебрежения к "промежуточному этапу", а употребляли общее определение "старина" (Vorzeit). Для них эта эпоха была не промежуточной, а основополагающей, поскольку именно тогда началось становление и христианской, и национальной немецкой культуры [12, 6].

Шеллинг противопоставляет античную и христианскую мифологию как "реальную" и "идеальную". У А. Шлегеля эта же оппозиция обозначается иначе: античную поэзию он называет – "идеальной" (т. е. стремящейся к идеальным эстетическим нормам), романтическую – "мистической" (т. е. прозревающей во всем конечном бесконечное). Тот же А. Шлегель метафорически определяет античное искусство как "пластическое", а новое как "живописное": "поэзия древних была поэзией обладания, наша поэзия – это поэзия томления. Первая прочно стоит на почве действительности, вторая колеблется между воспоминанием и предчувствием" [15, 131]. Иными словами провозглашает эту же идею Зольгер, полагающий, что "древнее искусство действовало в направлении наружу, а новейшее – внутрь" [5, 333].

Сопоставляя античную и новую средневековую культуры, романтики выделяют в последней эстетически значимые для своего искусства категории. Так, в их осмыслении, для средневековой культуры оказывается в высшей степени свойственно движение, развитие: "там (в античности) *быть*, здесь – *становиться*. Образы первого (античного) мира неизменны, вечны – это естественные существа высшего порядка; здесь (в средневековой культуре) – преходящие явления" [13, 177]. Античная культура представляется романтикам статичной, ей чуждо все бесформенное, незамкнутое, она есть "как бы ритмический номос, рациональное откровение навеки установленных законов мира, прекрасно устроенного и отражающего в себе вечные прообразы вещей" [15, 133]. Здесь господствуют застывшие, выкристаллизовавшиеся формы, "все вечно, устойчиво, неизменно" [13, 165]. Несомненно, в такой трактовке античности отразилось неприятие нормативной эстетики классицизма.

Эту же мысль о господстве единого закона в жизни и культуре древнего мира высказывает и К.-В.-Ф. Зольгер. Он полагает, что в религии древних греков самое существенное не в политеизме, а в "изначальной необходимости", которая "вершит судьбами всего действительного мира явлений в соответствии со своими вечными законами", согласно древнегреческим представлениям вначале была вселенная, которая сама в себе создала некий порядок [5, 165]. В христианстве, по словам Зольгера, напротив, единый бог существует в чистой свободе и всемогуществе и творит мир своим словом. Философ приходит к мысли о существовании двух видов прекрасного: "прекрасного, в основе которого лежит единство или свобода (т. е. романтического. – *Е. П.*), и прекрасного, которое основано на необходимости" [5, 166]. По его мнению, сущность античной "красоты необходимости" в том, что "единичное и особенное не только

осуществляет свою особенную деятельность и волю в соответствии с общими законами мироздания, но и эти законы проявляются в нем сами по себе и сливаются с ним. Благодаря этому божественное и всеобщее, поскольку они представляют собой необходимое, совершенно законченны в каждом явлении, не оставляют больше места ни для каких произвольных устремлений и заключены в конечный и совершенно определенный образ" [5, 167].

Христианская красота у Зольгера – это "красота свободы", она заключается в том, что "в единичном и особенном открывается божественная воля, которая... подчиняет себе случайное и множественное чувственного мира... делает это случайное выражением духа и свободы..." [5, 166-167]. При этом самое земное становится выражением свободного божественного начала, что и является существенным признаком христианской красоты. Под христианской красотой Зольгер подразумевает красоту новейшего искусства, и романтическое, таким образом, в его концепции является тождественным христианскому.

Сущность различия античности и средневековья в понимании романтической эстетики образно представлена в развернутой метафоре Ф. Шеллинга, который сравнивает античную эпоху с планетарной системой, а новую – с миром вечно движущихся комет. Как и для Зольгера, для Шеллинга основополагающей характеристикой новой эпохи становится идея свободы: "Всеобщий мировой дух... установил в планетарной системе и в мире комет ту же противоположность древней и новой эпохи. Люди древности – планеты в мире искусства... в своем свободном движении они все-таки менее всего удаляются от тождества.... и все они концентрически подобно лепесткам в цветке распределяются со своими кольцами и лунами вокруг центра. Кометам принадлежит безграничное пространство. Когда они появляются, то они проходят непосредственно из бесконечного пространства, и как бы они ни приближались к солнцу, они снова от него уходят. Кометы суть как бы всеобщие существа, ибо не имеют в себе ничего субстанционального; они суть лишь воздух и свет, в то время как планеты суть пластические, символические образы..." [13, 165-166]. Можно сделать вывод, что Шеллинг видит в новой культуре средневековья такие актуальные для романтиков сущности, как всеохватность, универсальность, постоянное движение, устремленность в бесконечность, асистемность, нематериальность, склонность к хаосу.

Средневековье вообще часто осмысляется романтиками как первичный творящий хаос, где все подвижно и наполнено творимой жизнью. Так, Ф. Шлегель выделяет в средневековой культуре актуальную для романтизма идею обновления, творения из первичного хаоса: "... в мистической философии должны искать мы силу этой эпохи, великой в данном отношении, – промежуточный мир культуры, плодоносящий хаос, из которого возник новый порядок вещей, выросло истинное средневековье. С германцами открылся чистый источник новых героических песнопений.... неистовая сила готической поэзии..." [15, 375] Эту же мысль можно найти у А. Шлегеля, который пишет, что "романтическое... выражает тайное тяготение к хаосу, который в борьбе создает новые и чудесные порождения, – к хаосу, который кроется в каждом организованном творении, в его недрах". В этом романтическом хаосе присутствует "животворный дух изначальной любви" [14, 133].

Таким образом, обращение к средневековью для романтиков становится восхождением к первичному, к естественному, первоприродному, к своему исконному. В ряде эстетических сочинений романтиков средневековое как "естественное" и "живое" противопоставляется античному как "правильному" / "искусственному" или "мертвому". Намек на эту оппозицию можно найти еще у Гете, который сравнивает античную колонну, намертво вмурованную в стену современного здания (совершенно лишнюю, неестественную в этом здании) и Страсбургский собор, повторяющий форму растения, подобный живому дереву. В дальнейшем сравнение готического собора с живым растущим из земли деревом становится общим местом в эстетических и художественных текстах романтической эпохи. Для Шеллинга, например, готическая архитектура есть самая первая ступень человеческих умений, абсолютное подражание естественной природе, примитивное, безыскусное повторение форм растительного мира. Готический собор, по его словам, как бы воспроизводит образ дерева с ветками, корнями, листвой в первозданном виде. А античная колонна – это тоже дерево, но подвергнутое искусной обработке согласно эстетическим правилам, ограниченное капителью и базой (т. е. дерево не живое, а мертвое. – *Е. П.*) [13, 343, 349]. Сам Шеллинг, правда, отдает предпочтение более совершенной ступени развития архитектуры – античному храму, созданному по законам симметрии и воплощающему принципы гармонии, но оппозиции живое/мертвое, естественное/искусственное явно прочитываются в его рассуждениях, и на уровне подсознания реципиент шеллинговой "Философии искусства" выбирает естественно первую часть указанных оппозиций.

Мысль о наличии живого, природного, творящего начала в готическом зодчестве в

противовес холодной застывшей античной симметрии высказывает и Л. Тик в романе "Странствия Франца Штернбальда". Он страстно призывает всех поклонников римской и греческой архитектуры посетить Страсбург. Страсбургский собор для него – это "дерево с его сучьями, ветвями и листьями, вздымающее свои каменные массы до самых туч", "чудо, которое можно назвать символом бесконечности". Это могучее сооружение титанического духа не нуждается в защите на словах и бумаге, и ему нет никакого дела до правильного рисунка с его прямыми линиями и дугами, до споров о вкусе и красоте. Увидевший однажды Страсбургский собор вряд ли возьмется доказывать варварство создавшей его эпохи. Под застывшей формой готического строения Л. Тик видит живую творящую жизнь духа: "сам человеческий дух, его многосторонность, слитая в зримое единство, его смелое титаническое устремление к небесам... я зрю дух самого Эрвина, он предстает мне в форме видимой, наглядной, живой до содрогания" [10, 117]. Готический средневековый собор воспринимается как воплощение свободного духа творца, символ абсолютной свободы.

Средневековая культура представляется романтикам живой, одухотворенной, подвижной и не сводимой к материальному, конечному. Мысль о трансцендентальности этой культуры в эстетических сочинениях романтиков выражается по-разному. Наиболее часто эта мысль передается через такие понятия, как "воздух и свет", "живописность", "томление", "созерцательность", "задушевность", "бестелесность". Устремленность к бесконечному становится для романтиков важным атрибутом средневековой культуры, в то время как "конечность, ограничение есть основной закон всей греческой культуры" [13, 132], "греческая мысль требовала повсюду чистого, прекрасного ограничения" [13, 158].

Ф. Шеллинг пишет, что в античной поэзии "бесконечное" присутствует только в материи, в предмете, а весь универсум созерцается как природа. Требование греческой мифологии – "изображение бесконечного, как такового, в конечном, т. е. символика бесконечного" [13, 144], вся греческая мифология – "замкнутый мир символов идей, которые могут быть созерцаемы реально лишь как боги" [13, 145]. Таким образом, бесконечное оказывается подчинённым конечному, полностью включенным в символ и исчерпанным. А. Шлегель видит в греческой поэзии "поэтику радости", значение которой сводится лишь к "просветленной и облагороженной чувственности", она лишена созерцательности и полностью исчерпывается земными интересами людей [14, 129].

В христианской идеальной мифологии, напротив, конечное включено в бесконечное и является его аллегорией. Здесь конечное само по себе есть ничто, смысл его лишь в том, что оно обозначает бесконечное. Универсум при этом созерцается как моральный мир, главное свойство которого есть свобода. "Здесь, в новом мире, смена и движение господствуют как закон. Все конечное здесь преходяще, так как оно не есть нечто самостоятельное, но только нечто обозначающее бесконечное" [13, 165].

Отсюда Шеллинг приходит к выводу, что греческое "конечное", "реальное" умопостижимое искусство (а также классицизм нового времени) носит "рациональный", а средневековое/романтическое – "иррациональный" характер [13, 128]. В "рациональной" греческой мифологии невозможно понятие чуда, так как боги там не сверхприродны; там нет двух миров – чувственного и сверхчувственного, но есть единый мир. Эту же мысль образно высказывает Л. Уланд: "Их Олимп стоял... светясь на солнце, и можно было отчетливо рассмотреть на нем каждого бога и каждую богиню" [11, 160].

Эстетическая мысль романтизма маркирует категориальные понятия чудесного, таинственного, мистического как имманентные новой христианской культуре средневековья. А романтическое – в широком типологическом смысле, в котором оно понималось на рубеже XVIII–XIX веков – полностью выходит своими корнями из христианства. Шеллинг пишет, что христианство уже при своем возникновении покоится на чуде, а самое глубинное в нем – это мистика, которая есть лишь внутренний свет, созерцание, при котором в субъект попадает единство конечного и бесконечного. Христианство и романтическое искусство характеризуются для Шеллинга одними и теми же понятиями: "Принцип христианства заключается в абсолютном перевесе идеального над реальным, духовного над телесным. Отсюда непосредственное вторжение сверхчувственного в чувственное в чуде. Та же власть духа над природой выражена и в магии... Магическое представление о вещах или понимание действий природы как магических было только... предчувствием высшего и абсолютного единства всех вещей..." [13, 172]. Л. Уланд определяет романтическое искусство как "мистическое проявление.... духа в образе... вторжение мирового духа.... очеловечивание божественного... предчувствие бесконечного в видимом и воображаемом" [11, 160]. Мистическое чувство присутствия бесконечного, божеского во всем конечном, характерное для сознания

средневековой эпохи, становится, единым центром, к которому возвращаются все романтические вопросы и ответы [4, 5].

В средневековье, противопоставляемом надвременной классической античности, немецкие романтики видели не только универсальное и бесконечное, но также свое национальное, самобытное. Романтическая эпоха стала эпохой самоидентификации европейских наций и народов, и средневековье, естественно, виделось романтикам временем становления немецкой нации и формирования национального характера. Основные черты немецкого национального характера в терминологии романтиков именуются романтическими. Так, Л. Уланд говорит о "романтическом духе готских племен", о суровой северной природе, формирующей германский меланхолический склад души, располагавший к размышлениям, глубокому погружению в себя [11, 160-161]. А. Шлегель пишет о благородных наклонностях и серьезной духовной настроенности, прямоте и чистосердечности, как качествах, присущих немецкому национальному характеру. Эти качества, по его мнению, способствовали развитию искреннего религиозного чувства среди древних германцев, глубокого укоренения и проникновения во все сферы их жизни христианства [14, 129].

Характерно, что в средневековой легенде о докторе Фаусте романтики, в отличие от Гете, вложившего в этот сюжет общие философские проблемы познания, смысла человеческой жизни, выделяют совсем иное. Для них Фауст – это прежде всего немецкий национальный характер. Шеллинг называет Фауста основным немецким мифологическим персонажем: "Прочие персонажи мы делим с другими нациями, Фауст же нам принадлежит всецело, ибо он словно вырезан из самой сердцевины немецкого характера, из сердцевины его основной физиогномии" [13, 157].

Немецкие романтики открывают свою германскую мифологию, эпос, который может в новом искусстве соперничать с гомеровским. Они считают, что немецкая старина была незаслуженно забыта, ее преследовали и уничтожали, но теперь настали лучшие времена, когда свое национальное прошлое "почти подобно исчезнувшей земле, может быть открыто заново" [9, 120]. "Мы почитаем свое национальное прошлое и его памятники, мы не стыдимся теперь, как прежде, быть немцами", – патетически восклицает Л. Тик [9, 119]. Романтики объявляют достоянием национальной культуры прежде не популярную "Песнь о Нибелунгах", которую детально изучают, переиздают, делают новые переводы. Ф. Шлегель считает, что "этот эпос должен стать основой и краеугольным камнем нашей поэзии". А. В. Шлегель также восхищается этой поэмой: "Наше мифологическое прошлое... стоит перед нами как обломки скал, оставшиеся после землетрясения... Что касается жизненности и правдивости изображения, масштаба страстей, характеров и всего действия, Песнь о Нибелунгах вполне может сравниться с Илиадой, я бы даже отдал предпочтение первой..." [19, 71].

Средние века осмысляются романтиками как время рождения национального искусства: "золотой век... единственное время, когда Германия могла похвастаться тем, что у нее есть свое собственное искусство" [2, 66]. Это "собственное немецкое искусство" становится в сочинениях ряда романтиков парадигмой прекрасного, их размышления об искусстве, законах творчества, красоте постоянно вращаются в единой системе координат, отталкиваются от одних и тех же имен. Такими мифологическими фигурами, "культурными героями" их эстетики становятся, к примеру, Альбрехт Дюрер, Ганс Сакс, Эрвин (создатель Страсбургского собора), Виллибальд Пиркхаймер, Мартин Лютер и др. В романтических текстах возникает особая топография средневековой Германии, центрами которой являются в основном южнонемецкие города Нюрнберг, Страсбург, Аугсбург и др., бывшие в XV-XVI вв. местами расцвета искусства и гуманистической учености.

В эстетике романтизма возникает особый образ романтического средневековья, который становится одним из основных компонентов этой эстетики, имеет мировоззренческую значимость и дает базу для создания некоей социальной и моральной утопии. Представление романтиков о средневековой культуре сопрягается с категориальными для их эстетики понятиями, такими как *новизна* (по сравнению с античностью), *трансцендентальность*, *универсальность*, *устремленность к бесконечному*, *естественность* (природность), *асистемность*, *иррациональность*, *чудесное, мистицизм*, *свобода*, *национальная самобытность*. Впоследствии романтический образ средневековья является устойчивым топосом духовной культуры Германии всей первой половины XIX века, долгое время остается доминирующим во многих искусствах, клишируется эпигонами романтизма, подвергается ироническому осмыслению и критике[1].

---

[1] Например, Г.Гейне в "Романтической школе" (1836) резко критикует романтический культ средневековья. См. также И.В.Гете "О христианско-патриотическом-новонемецком искусстве"

ЛИТЕРАТУРА

1. Берковский Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я. Берковский. – Л.: Худож. лит., 1973. – 568 с.

2. Вакенродер В. – Г. Фантазии об искусстве / В. Вакенродер. – М.: Искусство, 1977. – 264 с.

3. Гейне Г. Романтическая школа / Г. Гейне // Собр. Соч. : в 10 т. – Л., 1958. – Т. 6. – С. 143-280.

4. Жирмунский В. М. Немецкий романтизм и современная мистика / В. М. Жирмунский– СПб., 1996. – 232 с.

5. Зольгер К. -В. -Ф. Эрвин / К.-В. -Ф. Зольгер. – М.: Искусство, 1978. – 432 с.

6. Карельский А. В. Революция социальная и революция романтическая / А. В. Карельский/ / Вопросы литературы. – 1992. – Вып. 2.

7. Литературные манифесты западно-европейских романтиков / Под ред.

А. С. Дмитриева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – 639 с.

8. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю. М. Лотман. – М.: Гнозис, 1992. – 272 с.

9. Тик Л. О немецких народных книгах / Л. Тик // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А. С. Дмитриева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, С. 119-120.

10. Тик Л. Странствия Франца Штернбальда / Л. Тик. – М.: Наука, 1987. – 360 с.

11. Уланд Л. О романтическом / Л. Уланд // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред. А. С. Дмитриева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 159-162.

12. Чавчанидзе Д. Л. Феномен искусства в немецкой романтической прозе: средневековая модель и ее разрушение / Д. Л. Чавчанидзе. – М.: Изд-во МГУ, 1997. – 296 с.

13. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / Ф. В. Шеллинг. – М.: Мысль, 1999. – 608 с.

14. Шлегель А. В. Чтения о драматическом искусстве и литературе / А. В. Шлегель // Литературные манифесты западноевропейских романтиков / Под ред.

А. С. Дмитриева. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1980. – С. 126-134.

15. Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика. В 2 т. / Ф. Шлегель. – М.: Искусство, 1983. – Т. 1. – 479 с.

16. August Wilhelm von Schlegelßs sammtliche Werke. Hrsg. von Eduard Böcking. Leipzig, 1846. – Bd. 8.

17. Kleßmann E. Die deutsche Romantik / E. Kleßmann. – Köln, 1979.

18. Köpke R. L. Tieck. Erinnerungen aus dem Lebendes Dichters / R.L.Köpke. – 1855. – Bd. 2.

19. Schlegel A. W. Deutsche Ritter–Mythologie / A.Schlegel // Mittelalterrezeption: Texte zur Aufnahme altdeutscher Literatur in deutscher Romantik / Hrsg. von Gerard Kozielek. – Tübingen, 1977.

Рецензент – А.Б. Ботникова.

СИМВОЛИСТСКОЕ МИРОСОЗЕРЦАНИЕ И РАССКАЗ В.В. НАБОКОВА “ВОЗВРАЩЕНИЕ ЧОРБА”

© 2005 И.Е. Разинькова

Воронежский государственный университет

В современном набоковедении связь символизма и творчества писателя является общеизвестным фактом. Уже в 1934 году в рецензии на “Отчаяние” Г. Адамович отмечает воздействие на прозу В. В. Набокова романа Сологуба “Мелкий бес”. О. Сконечная в статье, посвящённой вопросу о влиянии русского символизма на прозу В. В. Набокова 1920-х – 30-х годов, отмечает, что “вопрос о восприятии В. Набоковым традиций русского символизма, поднятый Саймоном Карлинским вслед за Глебом Струве... затрагивается во многих современных исследованиях” [12, 520]. При этом чаще всего речь идёт о романах Набокова. Задача нашей статьи: проследить преломление традиций символизма в рассказе 1925 г. “Возвращение Чорба”.

Несмотря на то, что рассказ называется “Возвращение Чорба”, он начинается с описания супругов Келлер. И это неслучайно, так как они и столичный германский город – начало сюжета движения главного героя и конечный пункт его возвращения.

Келлеры живут спокойной, размеренной, а потому “легкомысленной”, по определению писателя, жизнью. Келлер – “старый немец” с “обезьяньим” лицом, его жена – полная женщина в русом парике, покрытом вуалью, под которой “лёгкие”, то есть понятные, привычные мысли. “Мир Келлеров мещанский, вещественный, со строго организованной иерархией нравственных ценностей и перечнем добродетелей”, – пишет исследователь Н. Букс [3, 330]. Закон этого мира – здравый смысл. Для Келлеров искусство существует только в театре; за его пределами творческие люди для них – люди не в своём уме, подозрительные, близкие к преступникам. Не случайно гостиница, в которую Чорб отвозит жену после церкви, стала для Келлера-отца “чем-то отвратительным и влекущим, как воспоминание о преступлении” [10, 338. Разрядка моя. – *И. Р.*].

Супруги, выйдя из театра, то есть отдав положенную дань нормативным развлечениям, продолжают вести свою обычную жизнь, никак не связанную с театром, – едут в “нарядный кабачок”, а потом домой. Келлеры в рассказе являются олицетворением “фабульного” действия.

В своей статье “Искусство литературы и здравый смысл” Набоков писал: “...чем ярче человек, чем необычайней, тем ближе он к плахе... А раз так, то благословим чужака, ибо естественный ход эволюции никогда не обратил бы обезьяну в человека, окажись обезьянья семья без урода” [9, 466]. Итак, человек – нарушение закона эволюции, нормы, размеренности. Постоянные сравнения в рассказе Келлера с обезьяной (“обезьянье лицо”) позволяют сделать вывод о “недочеловечности” его мира, о необходимости протеста келлеровским нормативам. И это начало позитивной характеристики Чорба, который является уродом и чужаком в мире “обезьян”, потенциальным творцом человека. Далее в статье Набоков предлагает “просто ради забавы взять и аккуратно уронить эту частную бомбу на образцовый город здравого смысла. В ослепительном свете взрыва откроется масса любопытного...” [9, 467] По сути, этот эксперимент автор проделывает в своём рассказе. Чорб (“бомба”) вносит волнение в размеренную жизнь супругов Келлер.

Приезд героя в Берлин – начало сюжетного действия в рассказе. Время же действия переносится сначала на 3 недели назад (смерть жены Чорба), потом возвращается, оставив шестичасовой зазор с сюжетом Келлеров (Чорб приехал в город “около восьми”, а Келлеры возвращались из театра “во втором часу ночи”), а затем углубляется ещё на несколько месяцев назад (день свадьбы Чорба и дочери Келлеров). Челночный принцип движения времени становится метафорой перемещения героя в пространстве собственной памяти. Она для Чорба – сокровищница, из которой он берёт необходимые воспоминания для воссоздания утраченной реальности. Время памяти Чорба движется прихотливо,

непредсказуемо, так как является онтологической, а не физической категорией. С момента смерти жены он начинает жить как бы "в прошлое" в установленных им самим пространственных границах. Путь его возвращения ограничен – из Франции он "поехал обратно в Германию через все те места, где в течение свадебного путешествия они [Чорб и его жена. – *И. Р.*] побывали вдвоём" [10, 336].

В сюжете возвращения происходит как бы раздвоение героя: его воображение создаёт реальность, в которой жена Чорба не мертва и в которой герой живёт параллельно с существованием в обычном мире (="мир Келлеров"). Как известно, удвоение действительности было основой символистского миросозерцания.

А. Белый в статье "Театр и современная драма" писал: "Искусство окрыляется там, *где призыв к творчеству есть вместе с тем призыв к творчеству жизни*.

Надо понимать под этой жизнью не только поверхность её, кристаллизованную в прочных формах социальных, научных и философских отношений, но и источник этих форм – творчество. Жизнь и есть творчество... Жизнь надо подчинить творчеству, творчески её пересоздать там, где она резкими углами врывается в нашу свободу. *Искусство есть начало плавления жизни*" [2, 154. Курсив А. Белого. – *И. Р.*]. В своём творчестве А. Белый развивал символистскую концепцию жизнестроения. Он мечтал преодолеть границы между жизнью и искусством, выйти за пределы искусства и творить саму жизнь.

В случае с героем Набокова Чорбом "плавление" – это расслоение действительности на несколько уровней (то есть само событие возвращения). Представляется важным выяснить, какую роль играет искусство в преобразовании действительности героем Набокова и является ли Чорб жизнетворцом в символистском смысле. Заметим, что Чорб – литератор, ему свойствен особенный, творческий взгляд на мир.

Желание Чорба преодолеть рок, то есть "окончательную смерть" жены, позволяет сопоставить событие "возвращения" в то время, в котором жена жива, с событием мифа, а действия Чорба расценивать как мифологизацию собственной жизни. Я. Э. Голосовкер в книге "Логика мифа" утверждает, что "в аспекте формальной логики здравого смысла здесь [в мифе. – *И. Р.*] всё основывается на error fundamentalis, то есть на первичном заблуждении, на некоем основополагающем скрытом ложном допущении. Но в аспекте логики чудесного это основоположное заблуждение есть основоположная аксиома" [4,142]. Исследователь объясняет это тем, что "для эллина логика чудесного не нуждается в интерпретации здравого смысла. Он принимает её как эстетический факт, ибо... эстетический факт есть для него объективное бытие – факт онтологический, а не психологический. Логика сюжета требует, чтобы герой стал незримым, и он им становится, надев шлем-невидимку" [4,150].

Чорб решает преодолеть смерть и поэтому создаёт "вторую реальность" – художественную, в пространстве и времени которой он и стремится осуществить своё возвращение. Этот поступок Чорба выявляет то, что герой расценивает свою жизнь как эстетическое событие. Таким образом, искусство играет большую роль в создании Чорбом "второй" реальности.

Как уже было отмечено, один из главных теоретиков жизнестроительства А. Белый воспринимал жизнь как творение художника в широком смысле этого слова, как эстетический феномен. Чорб движим подобным стремлением. Он хочет, чтобы чудо преодоления смерти произошло в "действительной жизни". Вл. Соловьёв, идеи которого оказали большое влияние на развитие символизма, писал: "Совершенное искусство в своей окончательной задаче должно воплотить абсолютный идеал не в одном воображении, а и в самом деле, – должно одухотворить, пресуществить нашу действительную жизнь" [13, 89. Разрядка моя. – *И. Р.*]. Слово ***пресуществление***, как известно, означает 'переложение, преобразование, претворение, таинство Евхаристии, Святого причастия, превращение во время литургии хлеба и вина в тело и кровь Христову' [5, 396]. Таким образом, таинство преображения действительности – божественное таинство. Искусство, способное к пресуществлению жизни, Вл. Соловьев называл "теургией". Личность же творца, способного к теургическому подвигу, по мысли А. Белого, должна быть сама способной к пересозданию, то есть "человек должен переродиться сам" [2,160]. "Смысл искусства, – пишет А. Белый, – пересоздать природу нашей личности" [1, 95].

Исследователь А. Кан утверждает, что почти во всех произведениях Набокова действует "человек-переход", осуществляющий связь "между установленными самим героем начальным и конечным пунктами" [8]. Главный герой рассказа "Возвращение Чорба" наделён такими свойствами, то есть способен к перерождению.

Однако, как это всегда бывает у В. В. Набокова, понятие перехода полисемантично и может быть отнесено не только к герою. Включённое в сферу сюжета, оно обретает значение "граница".

Чорб приезжает в Германию из Франции (через Швейцарию), то есть пересекает государственную границу: "В Ницце, где её должны были

хоронить, неприятный чахоточный пастор напрасно добивался от него [Чорба. – *И. Р.*] подробностей, – он только вяло улыбался, целый день сидел на гальке пляжа, пересыпая из ладони в ладонь цветные камушки, – и внезапно, не дождавшись похорон, поехал обратно в Германию через все те места, где в течение свадебного путешествия они побывали вдвоём" [10, 336]. Для Келлеров Чорб – "нищий эмигрант и литератор" [Разрядка моя.– *И. Р.*]. Келлер видит в Чорбе также "преступника", который пренебрёг нормами и законами привычного бюргерского мира, то есть "переступил" через них.

Таким образом, "человек-переход" Чорб решает "переплавить" события своей жизни в события мифа, перенося их на другой уровень реальности – художественный. Главный герой рассказа Набокова как будто бы надстраивает новый уровень над "низшей" реальностью, которую олицетворяют в рассказе супруги Келлер. Чорб ставит перед собой задачу – воскресить жену, а это возможно только в реальности искусства. "Ему казалось, что если он соберёт все мелочи, которые они вместе заметили, если он воссоздаст это близкое прошлое, – её образ станет бессмертным и ему заменит её навсегда" [10, 337]. Погружаясь в память как источник воссоздания уже пройденного пути, Чорб творит в создаваемой им реальности миф о жене.

Смысл "возвращения" героя – в преодолении рока, то есть закона вечной необходимости и детерминизма. Известно, что рок – одно из основных понятий античной мифологии. Борьба людей с роком – одна из основных тем мифов, в частности мифа об Орфее и Эвридике, сюжет которого метафорически накладывается на сюжет рассказа. Чорб, как и герой мифа, пытается преодолеть "окончательную смерть" жены. Орфей для этого спускается в Аид, Чорб, являясь жизнетворцом, не принимает линейное течение времени и мифологизирует события своей собственной жизни.

Мифологизированная категория "прошлого" может быть сопоставлена в рассказе с категорией "вечности". В связи с этим уровень мифологической реальности может быть рассмотрен с нескольких точек зрения. С одной стороны, Орфей – герой античного мифа, который восстаёт против смерти, разлучившей его с любимой, и поэтому спускается в Аид, чтобы забрать её. С этой точки зрения, Чорб-Орфей решает воссоздать образ жены. Но с другой стороны, античного образа Орфея недостаточно для понимания того, зачем Чорб-творец начал осуществлять своё "возвращение". Герой мифа осмысляется с точки зрения символистской эстетики. Задача Чорба в связи с существованием на уровне реальности, соотносимом с вечностью, выходит за пределы только "воссоздания" образа жены.

Миф об Орфее был связан в символизме с идеей богочеловечества, а следовательно, и с жизнестроением. Вяч. Иванов в работе "О границах искусства" выделяет "три ипостаси человеческого подвига: подвиг резца, подвиг меча и подвиг креста, каковым соответствуют: дело вдохновенного творчества, дело общественного строительства и дело богочеловечества" [7,185]. Вяч. Иванов считает, что первый подвиг осуществляется "ваятелем" Пигмалионом, второй – "борцом" Персеем, третий – "воскресителем" Орфеем.

Символизм выявляет в поступке Орфея высокое стремление – освободить людей от вечных законов рока, то есть детерминизма, сделав их таким образом совершенными, приближенными в своём совершенстве к Богу. Чорб в рассказе Набокова стремится не просто "воссоздать" реальность, но преодолеть законы мироздания, упразднить смерть. Поэтому, создавая художественную реальность, Чорб "выпадает" из времени и пространства объективной реальности ("мир Келлеров"), чтобы выйти на уровень вечности. Главный герой стремится к достижению высшего уровня реальности, на котором образ его жены стал бы совершенным, сопоставимым с символическим образом Вечной Женственности. "Оставалось провести всего одну ночь в той первой комнате их брака, а уже завтра – искус будет пройден, и образ её станет совершенным" [10, 339].

Стремление преодолеть рок также является одной из важных жизнетворческих задач. В уже указанной статье А. Белый приходит к выводу, что "жизнь в творчестве побеждает рок" [2,153], а "рок там, где веками внушённая покорность" [2, 154].

Итак, Чорб в своём "возвращении" пытается отчасти реализовать символистскую жизнетворческую программу, цель которой – "вырваться из плена земной жизни, далёкой от гармонии и совершенства, в запредельный мир чистых сущностей" [11, 51]. Творческая цель "возвращения" героя организует и сам процесс пути как акт творчества. Ведь Чорб тщательно выбирает детали, оставляя только необходимые для создание бессмертного и совершенного образа. Он ищет не просто камушек, а именно "тот единственный, круглый, чёрный, с правильным белым пояском... который она показывала ему накануне последней прогулки" [10, 337]. Таким образом, "возвращение" является метафорой создания текста, то есть определённым образом организованной системы знаков. Чорб-жизнестроитель, протестуя, как и Орфей, против законов мироздания, решает создать такую сверх-

реальность, в которой его жена превратилась бы в олицетворение Вечной Женственности, а сам он почувствовал себя истинным творцом, подобным Богу. Ирония Набокова в данном случае заключается в том, что невозможно создать "текст", полностью копирующий действительность. Копия – всегда подмена. Чорб сам вводит эту подмену, которая в мире (после пробуждения героя) превращается в иронию над самим творцом. В конце рассказа Чорб проснулся и увидел рядом с собой не воплощение Вечной Женственности, а проститутку.

Герой вновь очутился в реальности "мира Келлеров", в которой он отсутствовал в течение своего "возвращения". Для Чорба не открылось некое "высшее" бытие, его жизнь не подчинилась творчеству (хотя жизнестроительная программа символистов была рассчитана именно на такое подчинение). Он не обрадовался, когда "проснулся среди ночи... и увидел жену свою, лежавшую с ним рядом", но "крикнул ужасно, всем животом". Чорб ужаснулся тому, что миф может иметь статус бытия, то есть стать равным реальности. Но за дверью вместо некого потустороннего мира оказались всё те же Келлеры и тот мир, который Чорб хотел пересоздать. Не случайно рассказ начинается именно с описания супругов Келлер. Они являются хранителями "здравого смысла" в мире. То, что они входят в комнату Чорба, для автора означает, что миф никогда не станет реальностью, пока существуют законы необходимости и детерминизма, то есть "рок".

Исследователь А. А. Долинин называет Набокова во многих отношениях продолжателем романтической и символистской традиций. По мнению учёного, писатель перенял у них основополагающую концепцию "двоемирия". Но исследователь отмечает то, что Набоков "решительно расходился с ними как раз в вопросе о жизнетворчестве ... Отлично тренированное, дисциплинированное зрение естествоиспытателя [Набоков был энтомологом. – *И. Р.*], всегда утверждавшего "примат детали над общим, части над целым" ... заставляли его с крайним скепсисом относиться к любым попыткам... навязывать реальности литературные сценарии" [6, 293]. Долинин считает, что для Набокова такое отношение к действительности "равносильно слепоте, незрячести, солипсической невосприимчивости к "впечатлениям живого мира", из которых истинный художник творит с помощью воображения и памяти свои модели мира" [6, 293].

Набоков иронически обыгрывает надежды символистов на то, что "жизнь в творчестве побеждает рок" (А. Белый). Борьба с роком и победа над ним, по мнению Белого, ярче всего могут быть воплощены в драме: "В драме впервые осознаётся сокровенный призыв к творчеству как к творчеству жизни. Но на пути к этому творчеству становится рок. В драме изображается поэтому борьба и победа над роком" [2,155]. Набоков в рассказе "Возвращение Чорба" создаёт драматический финал, который выглядит намеренно театрально и в котором выражается ирония автора по отношению к творцу-символисту, желающему победить рок. Возникает эффект гоголевской "немой сцены". "Тогда женщина схватила со стола сумку и решительно открыла дверь. Перед ней стоял изумлённый старый господин в матовом цилиндре, с жемчужиной на белой груди рубашки, из-за его плеча выглядывала полная, заплаканная дама... а сзади маленький, бледный лакей поднимался на цыпочки, тараща глаза и делая пригласительные движения рукой. Женщина поняла его знак и проскочила в коридор, мимо старика, который всё с тем же недоумением повернул к ней голову. Дверь закрылась... Казалось невероятным, что там, за дверью, трое людей. Ни единого звука не доносилось оттуда. "Они молчат", – шепнул лакей и приложил палец к губам" [10, 343]. Чорб в финале, конечно же, не похож на "воскресителя Орфея": он "сидел в спутанных простынях, спиной к стене, и сквозь растопыренные пальцы сумасшедшим блеском горел один глаз... Он перебрался на кушетку и, сжимая руками волосатую голень, с равнодушной улыбкой смотрел на женщину" [10, 343].

Модернистская эстетика спорила с реалистической, доказывая, что искусство не является лишь отражением жизни, а скорее наоборот, Набоков же спорит с модернистской идеей жизнетворчества, согласно которой искусство служит строительным материалом для жизни. Попытка наложить на жизнь искусственную модель приводит к появлению копий, двойников, а они, в свою очередь, оборачиваются грубой подменой.

Чорб как жизнетворец-символист терпит неудачу, но то, что в нём есть от набоковского типа творца, позволяет считать его если не художником в полном смысле этого слова, то художественно мыслящим героем. Он погружается в память как в творческую сокровищницу, но создание "текста" не в искусстве, а в жизни вызывает иронию автора. Ведь "жизнь талантливее нас" [10, 437]. Это слова героя-писателя из рассказа "Пассажир", включенного в тот же сборник, что и рассказ "Возвращение Чорба" ("Возвращение Чорба". Берлин, 1930). Герой считает, что о жизни можно много придумывать в произведении, прибавлять массу деталей, но "горе в том, что неизвестно, может быть, жизнь имела в виду нечто совсем другое, нечто куда более тонкое, глубокое" [10, 443].

В Чорбе Набокову важно стремление вырваться из пошлого мира ("мир Келлеров") в более "подлинный" и "истинный" мир. Писатель высоко ценил отдельную личность, а также её способность к творческому пересозданию жизни.

Итак, В. В. Набоков в рассказе "Возвращение Чорба", являясь продолжателем символистской традиции, трансформирует некоторые идеи и мотивы символизма, утверждая таким образом свои собственные творческие взгляды.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Смысл искусства / А Белый. // Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – С. 90-106.

2. Белый А. Театр и современная драма / А. Белый // Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – С. 153-167.

3. Букс Н. "Оперные призраки" в романах В. Набокова / Н. Букс. // В. В. Набоков: pro et contra. Т.2. – Спб.: РХГИ, 2001. – С. 328-334.

4. Голосовкер Я. Э. Логика мифа / Я. Э. Голосовкер– М.: Наука, 1987. – 218 с.

5. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. / В. И. Даль. – М.: Русский язык, 1955. – Т. 3. – 759 с.

6. Долинин А. А. "Двойное время" у Набокова (от "Дара" к "Лолите") / А. А. Долинин / / Пути и миражи русской культуры: Сборник. – Спб.: Северо-Запад, 1994. – С. 283-323.

7. Иванов В. И. О границах искусства / В. И. Иванов // Иванов В. И. Родное и вселенское. – М.: Республика, 1994. – С. 199-218.

8. Кан А. Поэтика пространства, времени и формы выражения потустороннего мира в романе В. Набокова "Король, дама, валет" / А. Кан– (http://www. erudition. ru)

9. Набоков В. В. Искусство литературы и здравый смысл / В. В Набоков. // Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе. – М.: Независимая газета, 1998. С. 465-478.

10. Набоков В. В. Король, дама, валет: Романы, рассказы / В. В. Набоков– М.: ООО "Издательство АСТ"; Харьков: "Фолио", 2001. – 512 с.

11. Сарычев В. А. Эстетика русского модернизма. Проблема "жизнетворчества" / В. А. Сарычев– Воронеж: Изд-во Воронежск. ун-та, 1991. – 320 с.

12. Сконечная О. "Отчаяние" В. Набокова и "Мелкий бес" Ф. Сологуба. К вопросу о традициях русского символизма в прозе В. В. Набокова 1920-х – 1930-х гг. / О. Сконечная // В. В. Набоков: pro et contra. Т.2. – Спб.: РХГИ, 2001. – С. 520-532.

13. Соловьёв В. С. Общий смысл искусства / В. С. Соловьёв // Соловьёв В. С. Философия искусства и литературная критика. – М.: Искусство, 1991. – С. 73-90.

Рецензент – В. Л. Гусаков.

МЕТАФОРИЧЕСКАЯ НОМИНАЦИЯ В НАЦИОНАЛЬНОМ ЯЗЫКОВОМ СОЗНАНИИ

© 2005 Р.Д. Сетаров

Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина

Проблема номинации – весьма многосторонняя, она занимала умы лингвистов различного профиля. Разработка этой проблемы берет свое начало с античности. В решении проблемы "предмет – понятие – слово" философы древности стояли на достаточно противоречивых позициях. Одни между звеньями этой цепочки видели непроницаемую стену. Один из первых софистов и риторов Горгий доказывал, что ничего не существует, а если бы и существовало, то не могло бы быть познано человеком, а если бы было познано, то это свое познание человек не мог бы передать другим [1, 148]. Другие в основном отождествляли предмет и мысль о нем. Древнегреческий философ Парменид писал: "Одно и то же есть мысль и то, о чем она мыслит" [1, 31]. Споры о природе названия возрождаются и в средние века, достаточно вспомнить реалистов (лат. res – "вещь") и номиналистов (лат. nomen – "имя"). Первые (например, Ансельм, епископ Кентерберийский, 1033–1109 гг.) полагали, что понятие о вещи предшествует самой вещи, ибо вещи явились воплощением этих общих идей – универсалий. Вторые (яркий представитель – французский философ П. Абеляр, 1079–1142) считали, что реально существуют только отдельные вещи и понятия о них, которые выражаются в именах, а общих понятий, стоящих над конкретными вещами, нет. Слова – это лишь пустые имена.

Уже в не столь отдаленные времена А. А. Потебня, изучавший взаимоотношение языка и мышления, полагал, что слово предшествует понятию, потому что понятие формируется в словосочетаниях, в суждениях, в которые входит данное слово как субъект [7, 130-131]. Длительное время господствовало мнение, что слово и понятие, то есть материальная и идеальная стороны слова, возникают одновременно. Типичным в этом отношении является высказывание Л. О. Резникова: "Неверно, конечно, что понятие предшествует слову, что оно существует до слова и находит в слове только внешнюю форму своего выражения. Но столь же ложно утверждать, что слово предшествует понятию, что оно создает понятие, образует его, творит его" [8, 8]. Однако далее Л. О. Резников практически опровергает это утверждение: "Для обозначения каждого нового понятия обычно используется так или иначе какое-либо прежнее слово". Но выбор определенного слова для обозначения нового понятия не случаен. Он определяется закономерной связью между новым понятием и прежним значением слова. Эта связь, как показал Потебня, покоится на том, что в содержании прежнего понятия (прежнего значения слова) и нового понятия имеется общий признак – tertium comparationis [3, 37]. Из сказанного видно, что источник образования понятия лежит не в языковой сфере, что понятие возникает до появления слова.

Важной проблемой описания семантики слова является выявление и описание его внутренней формы. Внутренняя форма делает язык более выразительным, живым и сочным. Внутренняя форма вместе со слогофонемной структурой и с грамматическим строем – это главное, что придает национальный колорит языку. Студента, обучающегося без отрыва от производства, русские называют *за-очн-иком*, немцы – Fernstudent (подчеркивается расстояние, отделяющее студента от вуза). Для слова *водолаз* поляки и немцы выбрали образ *ныряльщика* (nurek – польское, Taucher, Froschmann – нем.). Чаще всего живая образность помогает запоминанию слов-знаков: плащ-палатка; Butterblume (нем.) – *одуванчик*, spaseman (англ.) – *космонавт*, beisetzen (нем.) – *похоронить* и т.д.

Анализ ботанической номенклатуры в русском языке и ее сравнение с другими языками позволил нам прийти к заключению, что во внутренней форме лексических единиц нет ничего случайного, произвольного. Наши на-

блюдения совпадают с выводами Э. В. Севортяна: "Всякое наименование в своем начале всегда строится согласно способам отбора признаков, выработавшихся в данном языковом коллективе, многие из которых являются типологическими, принятыми и в других языковых семьях".

Соединение звукового комплекса, составляющего слово, с обобщенным мыслительным образом предмета, получающим имя, есть номинация этого предмета. Таким образом, лексическая объективация существующего в сознании человека понятия и номинация предмета или явления окружающей действительности – есть две стороны одного и того же процесса. Термин *номинация* (лат. nominatio – "наименование"), как и многие другие лингвистические термины, многозначен: в динамическом аспекте он обозначает процесс наименования, в статическом – результат этого процесса, имя, номинант (слово или словосочетание). Под номинацией понимают также номинативную функцию слова.

Метафорическая номинация – это создание наименования на основе какого-либо сходства по форме, цвету, величине и т.п. обозначаемой реалии с уже поименованной. "Каждое слово было когда-то метафорою, односторонне-образно выражавшей ту сторону или свойство объекта, которая казалась наиболее характерной, показательной для его жизненности" [4, 355]. Таким образом, метафора с точки зрения ономасиологии – это использование одного слова вместо другого, принадлежащего иной лексико-семантической парадигме, но обладающего с первым словом общей дифференциальной или коннотативной семой.

Более ста лет назад Август Шлейхер поставил задачу установления общих законов развития языка. Нельзя не согласиться с его утверждением, что "...звуковые образы представлений, полученных мыслительным органом посредством чувств и понятий, образованных в этом органе, у различных людей различны, но, по-видимому, в основном одинаковы, а у людей, живущих в одинаковых условиях, тождественны... В основном одинаковые и живущие в одних условиях люди изменяют свой язык тождественным образом" [11, 96]. Идея общего, типичного в языках, само положение о том, что наряду с исключительным своеобразием и неповторимой идиоматичностью различных языков существуют какие-то общие типологические линии их развития, общие особенности в их структуре, присутствуют во многих трудах по языкознанию, начиная с В. Гумбольдта. Однако следует помнить, что сходство в языках может быть результатом разных причин: общности происхождения этих языков, заимствования или калькирования семантической словообразовательной модели одним языком из другого языка, случайного совпадения и, наконец, результатом независимого развития по сходным законам, то есть результатом самостоятельной реализации в разных языках одинаковых языковых тенденций.

Исследования последнего времени выявили большое количество языковых универсалий, то есть языковых явлений, свойственных всем языкам мира или, по крайней мере, их большинству. В языке, как и в природе вообще, существует внутренний порядок, доступный нашему сознанию. Однако, чтобы основательно и глубоко познать какую-либо вещь, необходимо сравнить ее с многими другими вещами той же природы.

Оценка человеком животных и растений проявляется не только в их номинации, но и в переносном употреблении этих названий. Представляет интерес в этом отношении явление фитоморфизма, т.е. использование названий растений для обозначения других объектов и среди них характеристики человека. Возможность такого переноса на человека объясняется, с одной стороны, сложившимися представлениями у человека о растении или животном, а с другой стороны – особенностью мышления древнего человека, склонного к антропоморфизму. Таким образом, фитоморфизм тесно связан с другим, противоположным явлением, антропоморфизмом – перенесением присущих человеку психических свойств на явления природы или животных. Фитоморфизм и антропоморфизм – это две стороны одной медали: обозначая человека фитонимом, мы тем самым оцениваем это растение, приписывая ему те или иные человеческие качества.

Данные разных языков показывают, что фитоморфизмы характеризуются существенным единообразием или, во всяком случае, пересекаются. Это свидетельствует не только об исторической общности культур разных народов или об их взаимодействии, но и об общности человеческой природы и психических законов, о связи языка с действительностью. Фитоморфизм расширяет смысловую структуру слова, т.к. он, как и метафора в целом, основан на дополнительных представлениях и смысловых ассоциациях слова, входящих в эту структуру составным компонентом. Эмоциональную окраску, дополнительные представления и смысловые ассоциации слова Г. Пауль называет "компонентами представлений" [6, 102], Н. Г. Комлев – "коннотациями" [5, 105], Ю. Д. Апресян – "семан-

тическими ассоциациями или коннотациями" [2, 67], И. В. Арнольд – "эмоциональными, экспрессивными и оценочными коннотациями" [3, 26], Д. Н. Шмелев – "экспрессивно-стилистическим фоном" [10, 128].

Образы, т.е. представления, которые вызывают растения и животные у разных народов, часто совпадают. Например, черепаха символизирует медлительность, заяц – быстроту, торопливость, трусость, роза – красоту и наличие шипов, лиса ассоциируется с хитростью, лестью, обманом, волк – с жадностью, злобой, береза, сосна – со стройностью, изяществом фигуры (женской), репей (репейник) – с чем-то назойливым, от чего очень трудно отделаться. Этим объясняется общность или близость устойчивых выражений, использующих названия животных и растений для сравнения по одному и тому же признаку: русск. *стоять, как пень* 'стоять, как истукан, неподвижно, бессмысленно, безучастно, ничего не понимая' – польск. stać jak pień 'стоять, как пень, истукан'; нем. wie ein Klotz (da)stehen 'стоять как пень (колода, чурбан)'; турец. kütük gibi durmak 'стоять как пень'; слепой как крот – фр. aveugle comme rune taupe; трудолюбивый как муравей – фр. industrielle comme une fourmi. Однако между системой ассоциаций и коннотаций, которая связана у народа с представлением о данном растении, и фитоморфизмом, метафорическим употреблением названия растения, нет полного тождества. Фитоним *малина* употребляется в русском языке в значении чего-то сказочного, очень приятного. С таким же значением поговорка *не жизнь, а малина*. У этого термина есть другое переносное значение, употребляемое в воровской среде: *малина* – воровская шайка, воровская квартира, воровской притон. Переносные значения названия острых и жгучих на вкус плодов тропического растения *перец* в русском языке 'колкий, язвительный человек', а также 'остроумная, ядовитая насмешка, едкое, язвительное остроумие'. *Задать перцу* кому-либо, т.е. 'нападать, бранить, распекать'. В тадж. – *мурч хўрондан* (букв. 'кормить перцем', где *мурч* – "перец") значит 'обманывать, подводить кого-либо', а *мурч хўрдан* (букв. 'проглотить перец') имеет два различных переносных значения: 1. быть обманутым, 2. иметь какую-либо неприятность и не показывать вида.

Фито- и зооморфизм может отражать место и значение данного животного или растения в жизни народа, национальные особенности восприятия окружающего мира. Трудно объяснить объективными причинами, почему в русском языке живую, подвижную девочку называют *стрекозой,* в литовском – словом zylė 'синица', а в чешском – pulec 'головастик', berunka 'божья коровка', žaba, žabka 'лягушка, лягушонок'. У носителя русского языка слова *жаба* и *лягушка* вызывают неприятные ощущения.

В качестве примера полного несовпадения переносного значения можно привести фитоним *дуб.* Не слишком чуткого, тупого человека, тугодума, со слишком прямым, негибким мышлением, без эмоций, не понимающего и не чувствующего юмора, иронии, называют в русском языке *дуб, дубина.* В немецком языке – die Eiche 'честный, принципиальный человек', в литовском – ažuolas 'дуб' имеет переносное значение 'мудрый человек', в польском jak dąb означает 'крепкий, здоровый'. В немецком языке *цветок* die Blume имеет необычные переносные значения: 1. пена (на пиве), 2. хвост (охотнич.).

Во многих европейских языках название плода фигового дерева – *фига* – имеет переносное значение 'кукиш': в украинском (*фига*), немецком (die Feige), литовском и других языках. Польское figa 'фига' имеет два переносных значения: 1. кукиш, 2. короткие дамские трусы (figi – мн. число).

Русское *крапивник* (от *крапива*) – поле, заросшее крапивой; польское pokrzywnik (от pokrzywa – 'крапива') – 'найденный в крапиве, внебрачный ребенок', аналогичное значение в чешском языке kopřivnik (от kopriva – 'крапива').

Почка цветка, нераспустившийся цветок или *бутон* – в русском языке, der Bouton в немецком языке имеет переносное значение 'бриллиантовая серьга, серьга в форме бутона'; устаревшее название бутона в немецком языке der Pickel имеет переносное значение 'прыщик'.

Фитоморфизм отражает своеобразие восприятия мира через призму языка и национальной культуры. Национальное своеобразие может проявляться в типичных ассоциациях, связанных с тем или иным образом, то есть в национальной специфике образной основы. Это относится и к фразеологическим единицам, образы которых взяты из растительного и животного мира. Образная основа, к примеру, в русском и немецком фразеологизмах может быть одной и той же, но она порождает разные по своим значениям единицы, "так как сами понятия, стоящие за этими образами, получают разную культурно-историческую коннотацию" [11, 135]. В немецком языке образ взрослого зайца ассоциируется с опытным, хорошо знающим свое дело человеком, отличным профессиональным работником (ein alter Hase), а в русском языке образ зайца ассоциируется прежде всего с трусливостью. В обеих странах

могут быть известны одни и те же растения, породы деревьев, сельскохозяйственные культуры или животные, так как географическое положение, климатические условия в определенной степени схожи. Но существуют фразеологизмы, содержащие компоненты, отличающиеся национальным своеобразием, такие как Spargel, Hopfen, Schwein, Hase (в нем. языке). В этом случае можно говорить о национальной специфичности подобных фразеологизмов. Отсутствие фразеологизмов в русском языке с аналогичными стержневыми словами также говорит в пользу национальной специфичности данных фразеологизмов. Ведь "между характером фразеологии данного народа и культурно-историческими особенностями его развития устанавливаются отношения односторонней взаимосвязи и взаимообусловленности", подчеркивал П. И. Ройзензон [9, 136]. Только этим можно, например, объяснить, почему в одном языке много фразеологизмов, связанных с такими понятиями, как кочевая жизнь, юрта, верблюд, верховая езда (например, в монгольском), тогда как для других языков эти особенности нерелевантны или просто отсутствуют (ср. славянские языки). Так одним из типичных для английского ландшафта растений, часто упоминающимся в художественной литературе и превратившимся в английскую природно-научную реалию, является *вереск*. В Болгарии – это *здравец*, национальным символом России стала *береза*. В якутском языке есть пословица *тыала суохха мас хамсаабат* (где *мас* – 'дерево'), букв. 'без ветра деревья не качаются', что соответствует русской пословице *нет дыма без огня*. Другое своеобразное якутское выражение *тиитин мин охтордум, тиинин эн итигэстээтин* (где *тиит* – 'дерево, лиственница') 'загребать жар чужими руками' (букв. 'дерево свалил я, а белок с него собрал ты').

Не встретилось в других языках немецкое выражение etwas ist, um auf die Bäume zu klettern 'лопнуть с досады' (букв. 'что-то, отчего на деревья лезут'), польское na pochyłe drzewo i kozy skaczą 'на бедного Макара все шишки валятся' (букв. 'на наклонное дерево и коза запрыгнет'). В якутском языке есть выражение о злом и очень упрямом человеке *харыйана танары соспут курдук киһи* букв. 'человек, подобный ели, которую волокут за макушку' – это очень неудобно и противоестественно: ветви у ели слегка приподняты кверху, и тащить ель проще за комель.

Назвать неумного, бестолкового человека в русском языке могут *башка еловая, голова еловая*, а в немецком языке это значение связано с соломой от бобов: dumm, wie Bohnenstroh; в турецком – meşe odunu в значении 'дубовая голова' (где meşe – 'дубовый'); в чешск. – všude koukol mezi pšenici (букв. 'всюду куколь между пшеницы') в значении 'в семье не без урода'; в кумыкском – *тутмагъа саптагъы ёкъ авлия* 'дурак за стебель не схватится' в значении 'набитый дурак'; в якутском *мас акаары* (букв. 'деревянный дурак', где *мас* – 'дерево') в значении 'круглый дурак'.

Латинское изречение утверждает: mala herba cito crecsit 'сорная трава быстро растет' в значении 'дурное с легкостью пробивает себе дорогу', о том же в немецком Unkraut vergeht nicht (букв. 'сорная трава не пропадет') в значении 'худое споро не вырвешь скоро', а в русском языке пословица предлагает сорную траву удалять: *худая трава из поля вон* – говорится о решимости избавиться от того, кого считают вредным или бесполезным для коллектива, общества, то же в немецком Unkraut muß man mit der Wurzel ausreißen 'худую траву с корнем нужно вырывать'.

Русское выражение *травой поросло* – то же, что 'быльем поросло' – 'окончательно, совсем забыто'. В чешском kam šlapne, tam sedm let trava neroste – 'за что ни возьмется, все испортит' (букв. 'куда ступит, там семь лет трава не растет').

О слишком недоверчивых или очень чутких людях чехи говорят: slyši travu růst 'слышать, как трава растет'; в польском: piszczy, widzieć (słyszeć) jak trawa rośnie 'видеть (слышать), как трава растет' в значении 'знать, откуда ветер дует'; в немецком er hört das Gras wachsen 'он слышит, как трава растет'. О сумятице, неразберихе, беспорядке по-немецки говорят: durcheinander, wie Kraut und Rüben 'вперемежку, как трава и репа'.

Устаревшее выражение *крапивное семя,* включающее в себя фитоним *крапива,* было презрительным прозвищем подъячих и приказных, а затем – чиновников-взяточников. Отражая особенность этого растения (способность кусаться, жечь), в польском языке есть выражение (u)cieszyć się jak goły (nagi) w pokrzywach (букв. 'сесть голым/обнаженным в крапиву', где pokrzywa – 'крапива'), что означает 'испытывать (испытать) сомнительное удовольствие'. Перекликается с польским фразеологизм в немецком языке sich in die Nesseln setzen (die Nessel – 'крапива') 'сесть в лужу, попасть в неприятное положение, нажить себе неприятность' (букв. 'сесть в крапиву'). О том, что крапива – неприхотливое, сорное растение, в чешском языке есть выражение mraz kopřivu nespali (kopriva – 'крапива') со значением 'ему все нипочем, ничего с ним не случится' (букв. 'мороз крапиву не спалит'). О стойкости этого

растения есть поговорка в сербском и хорватском *неhе гром у коприве* (букв. 'не бьет гром в крапиву') – эквивалент русскому *не всякий гром бьет, а и бьет, да не про нас.*

Фразеологизм с названием травянистого растения семейства пасленовых *дело – табак* употребляется, когда чье-либо положение, состояние, чьи-либо дела очень плохи. Другой фразеологизм в русском языке с использованием названия этого же фитонима – *ни за понюшку (понюх) табаку* имеет значение 'пропадать, погибать совершенно зря, напрасно'. В немецком языке выражение das ist ein starker Tabak (букв. 'это крепкий табак') означает 'это слишком, чересчур', то же в чешском to je trochu silny tabak (букв. 'это немного сильный табак') в значении 'это уж слишком'. В польском фитоним *табак* встречается во фразеологизме jest ciemny jak tabaka w rogu (букв. 'темно, как табак в роге') в значении 'он ни бельмеса не смыслит' и во фразеологизме (on) nie wart i niucha tabaki (букв. 'он не достоин нюхать табак') в значении 'ему грош цена'.

Устаревшее русское выражение *бамбуковое положение*, означающее 'неприятное, затруднительное положение', не встретилось больше ни в одном из сравниваемых языков.

Для приготовления популярного в Германии алкогольного напитка пива необходим *хмель* (нем. der Hopfen), распространенный на севере Германии. Пословицы, где отражается его роль в жизни людей – Hopfen und Malz, Gott erhalt's 'хмель да ячмень дай бог нам каждый день', an (bei) j-m ist Hopfen und Malz verloren 'напрасный труд, пытаться убедить кого-либо в чем-либо или склонить его к чему-либо, кто-либо неисправим' (букв. 'у кого-то пропали и хмель и солод'), da ist Hopfen und Malz verloren 'это дело пропащее (безнадежное), тут ничего не поделаешь' (букв. 'тут пропали и хмель и солод'). В других языках фразеологизмов с этим фитонимом не найдено.

Компонент, необходимый для приготовления пива – *тмин* (нем. der Kümmel), являющийся также пряностью, приправой к еде. Зерна тмина малы, и желание расщепить их ассоциируется с ненужным, лишним делом: Kümmel spalten (разг.) 'копаться в мелочах, быть педантом' (букв. 'расщеплять тминное зернышко'); den Kümmel aus dem Käse suchen, den Kümmel aus dem Käse bohren" (разг.) 'быть (настоящим) крохобором' (букв. 'выискивать тмин в сыре'); einem den Kümmel reiben 'дать нахлобучку кому-либо, прочитать нотацию кому-либо' (букв. 'кому-то тмин втереть'). Фразеологизмы с фитонимом *тмин* найдены нами только в немецком языке.

До появления картофеля ведущей огородной культурой в быту немцев была *капуста.* В современном немецком языке есть целая группа фразеологизмов со стержневым компонентом Kohl, например: aufgewärmter Kohl (букв. 'подогретая капуста') 'старая история, старая песня' (разг., пренебр.). Den alten Kohl wieder aufwärmen (букв. 'подогревать старую капусту') 'затянуть старую песню, начать все сначала' (разг.). Das macht den Kohl nicht fett (букв. 'это не делает капусту жирной') 'это не спасет положения, от этого мало толку' (разг.). Seinen Kohl bauen (букв. 'разводить капусту') 'отойти от дел, скромно жить в уединении' (разг.). Kohl machen 'делать глупость (или глупости)' (разг.); Kohl reden (букв. 'говорить капусту') 'городить (пороть) чепуху' (разг.); Unser Kohl schmeckt wohl – соответствует русской пословице 'всяк кулик свое болото хвалит' (букв. 'наша капуста очень вкусная'). Народная пословица гласит: guter Kohl, schlechtes Heu (букв. 'хорошая капуста, плохое сено') – для хорошего урожая капусты нужны дожди, но в то же время частые дожди пагубны для сена. Квашеная капуста издревле считалась у немцев целебным средством. По поверью тот, кто съест кислую капусту на новый год, будет весь год здоровым. Когда хотят кому-либо пожелать счастья, говорят: leb wohl, iß Kohl (букв. 'живи хорошо, ешь капусту').

Название пряности *перец* мы встречаем в целом ряде фразеологизмов немецкого языка: das ist starker Pfeffer! (букв. 'это сильный перец!') 'это уж чересчур, это уж слишком!'. Da liegt der Hase im Pfeffer (букв. 'здесь лежит заяц в перце') в значении 'в этом вся беда, вот где собака зарыта'. Der soll bleiben, wo der Pfeffer wächst (разг. фамильяр.) 'пусть он держится отсюда подальше! а ну его к черту!' (букв. 'он должен там оставаться, где перец растет'). J-n hinwünschen, wo der Pfeffer wächst (разг. фамил.) 'посылать кого-либо куда подальше' (букв. 'туда, где перец растет'); j-n ins Pfefferland wünschen (разг. фамил.) 'посылать кого-либо подальше'; j-n soll dorthin hingehen, wo der Pfeffer wächst (букв. 'кто-то должен туда идти, где перец растет') 'послать кого-либо к черту на кулички'. Последние четыре фразеологизма содержат намек на то, что перец доставлялся из очень далеких стран.

В польском wyschnać na pieprz (букв. 'сохнуть в перец') 'ссохнуться, стать очень сухим'; gdzie pieprz rośnie (букв. 'где перец растет') – русский эквивалент 'куда Макар телят не гонял'. В немецком das sind gepfefferte Preise (der Pfeffer – pfeffern – gepfeffert) в значении 'цены кусаются, высокие цены' (букв. 'это наперченые цены').

Значение полевой фасоли, бобов в жизни народов Европы было так велико в средние века, что она нередко называется исследователями 'средневековым картофелем'. Растение фасоли вьется вокруг высокой подпорки, и это послужило основанием для сравнения в немецком языке: dürr, lang wie eine Bohnenstange – разг. 'тощий, длинный как жердь'. Солома фасоли и бобов тверда и прочна, это легло в основу сравнений: etwas ist hart, zäh wie Bohnenstroh – 'быть очень твердым' (букв. 'твердый, жесткий как солома бобов'; grob wie Bohnenstroh – 'очень грубый, грубый как извозчик' (букв. 'грубый как солома бобов'); dumm wie Bohnenstroh – 'глуп как пробка, дурак дураком' (букв. 'глуп как солома бобов'). Русское выражение *разводить бобы* имеет значение 'заниматься пустыми разговорами, задерживать внимание на пустяках' (первоначально – о гадалках, предсказывающих по бобам). Значение другого русского выражения *остаться на бобах* (*сидеть на бобах*) – 'обманувшись в расчетах, остаться ни при чем'; *оставить на бобах* – 'оставить без того, чего добивался кто-либо, на что рассчитывал, оставить ни с чем'.

Фитоним *спаржа* не имеет переносных значений в русском языке, в Германии – это один из любимых овощей (в пищу употребляются длинные белые побеги), в немецком языке есть фразеологизм den Spargel quer essen können (букв. 'суметь съесть спаржу поперек, в длину') со значениями: 1. иметь очень большой рот, 2. быть хвастуном.

Распространенная огородная культура *петрушка* (нем. die Petersilie) оставила свой след во фразеологизмах немецкого языка: einem die Petersilie verhageln (разг. 'насолить кому-либо, испортить удовольствие, отравить радость кому-либо', букв. 'побить кому-либо градом петрушку'). Petersilie pflücken 'оставаться без партнера на танцах' (букв. 'рвать петрушку'). Petersilie auf allen Suppen sein разг. 'повсюду успевать, быть повсюду первым' (букв. 'быть петрушкой во всех супах').

В чешском языке крепкого, здорового человека сравнивают со свеклой zdravý jako řipa (где řipa – 'свекла', букв. 'здоровый, как свекла'); в польском baba jak rzepa (букв. 'баба, как репа', где rzepa – 'репа') в значении 'ядреная баба'.

Для обозначения сумятицы, неразберихи, беспорядка немцы используют названия двух огородных растений: durcheinander, wie Kraut und Rüben 'вперемежку, как *трава* и *репа*'.

Плод некоторых растений, представляющий собой съедобное ядро в крепкой оболочке, скорлупе, называется *орех*. *Крепкий (твердый) орех (орешек)*. В немецком языке Haselnuß 'лесной орешник' – символ жизни. Орех в качестве подарка на Новый год считается знаком любви, а с другой стороны, лесной орех ассоциируется с чем-то маленьким, ничтожным, причем пейоративную оценку во фразеологизме содержит прилагательное: eine hohle (taube) Nuß (букв. 'полый, пустой орех'). Этот фразеологизм имеет два переносных значения: 1. пустяк, безделица, 2. пустой человек. Выражение etwas ist keine gelöcherte (hohle) Haselnuß wert (букв. 'что-то не дороже пустого, полого ореха') имеет аналог в русском *выеденного яйца не стоит*. Etwas ist eine harte Nuß 'что-то твердый орешек, что-то трудная задача'; польск. twardy orzech (do zgryzienia) 'твердый орех для разгрызания'; литовское kietas (neikandamas) riešutas (riešutelis) 'крепкий (твердый) орех (орешек)' в переносном значении 'трудная задача'. Как бы подчеркивая соединение в малом многого, важного, латиняне говорили: in nuce 'в орехе', то есть сжато, вкратце. Нужно также отметить чешское выражение, не встретившееся в других языках sedět na bobečku 'сидеть на корточках' (букв. 'сесть на орешки'), sednout si na bobček 'сесть (присесть) на корточки' (где bobček – 'орешек').

Не встретилось в других языках, кроме польского, nie zasypiać gruszek w popiele (букв. 'не засыпать груши в золу/пепел') в значении 'не зевать, не терять даром времени, не забывать о деле' (где gruszka – 'груша'), другое польское выражение gruzki na wierzbie означает 'пустые обещания' (букв. 'груши на вербе'). Немецкое eine weiche Birne haben – 'быть слабоумным, недалеким' (букв. 'иметь мягкую грушу').

Сушеные ягоды винограда в русском языке называют *изюм*. *Не фунт изюму* – 'не пустяк, не шутка'. Однако нем. große Rosinen im Kopf haben (die Rosine – 'изюминка') – букв. 'иметь большие изюмины в голове', т.е. 'носиться с грандиозными планами'.

О человеке, не имеющем ни малейшего понятия о чем-то, в русском языке есть выражение: *разбираться, как свинья в апельсинах*, с тем же значением в польском znać się na czymś tyle, co kura (koza) na pieprzu букв. 'смыслить в чем-то так мало, как курица (коза) в перце'.

В индийской поэзии прекрасная женщина может сравниться с коровой, т.к. это животное почитается в Индии как очень доброе, нежное и любвеобильное животное. Ласковое название женщины в русском языке – *горлинка, ласточка, касатка*. Польское dziewczyna (dziewczę) jak malina 'пригожая, красивая девушка' (букв. 'девушка, как малина'), чешское divka jako květ букв. 'девушка, как цветок'.

Ведущей культурой во всей Северной Германии, где почвы не отличаются плодородием, была *рожь*. Для выращивания *пшеницы* необходима прежде всего хорошая земля, затем нужно было вложить много труда и потому хороший урожай пшеницы считался издавна в народе большой удачей. Это отразилось в пословице Dankbarkeit und Weizen gedeihen nur auf gutem Boden букв. 'благодарность и пшеница родятся только на хорошей почве'. Хороший урожай пшеницы был символом материального благополучия: er hat Weizen feil букв. 'у него есть пшеница на продажу'. Den Weizen mit dem Unkraute ausjäten – 'вместе с ненужным отвергнуть и нужное, переусердствовать, хватить через край' (букв. 'выполоть пшеницу вместе с сорняками').

В каждом языке в основе многих фразеологических единиц лежат слова, обозначающие названия окружающего человека мира: растений, животных, птиц, явлений природы и т.д., поэтому эти фразеологизмы могут многое рассказать о типичных представителях флоры и фауны в той или иной стране. Но в то же время в каждой стране есть свои национальные особенности растительного и животного мира, а также ландшафта, которые находят свое отражение как в лексике языка, так и в устойчивых сочетаниях.

ЛИТЕРАТУРА

1. Античные теории языка и стиля. – М.-Л., 1936. – 343 с.

2. Апресян Ю. Д. Избранные труды: В 2-х тт. / Ю. Д. Апресян. – т. Лексическая семантика. – М.: Школа "Языки русской культуры", 1995. – 472 с.

3. Арнольд И. В. Семантическая структура слова в современном английском языке и методика ее исследования / И. В. Арнольд – Л., 1966.

4. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Л., 1940.

5. Комлев Н. Г. Компоненты содержательной структуры слова / Н. Г. Комлев. – М.: МГУ, 1969.

6. Пауль Г. Принципы истории языка / Г. Пауль. – М.: Изд-во иностранной литературы, 1960.

7. Потебня А. А. Мысль и язык / А. А. Потебня. – Харьков, 1913. – 191 с.

8. Резников Л. О. Понятие и слово / Л. О. Резников. – Л.: ЛГУ, 1958.

9. Ройзензон Л. И. Об одном восточно-славянском тюркизме / Л. И. Ройзензон. – Минск, 1968.

10. Шмелев Д. Н. Современный русский язык: Лексика / Д. Н. Шмелев. – М.: Просвещение, 1977.

11. Schleicher A. Die Deutsche Sprache / A. Schleicher. – 2. verbesserte und vermehrte Auflage. – Stuttgart, 1869. 340 S.

Рецензент – И. А. Стернин.

К ВОПРОСУ ОБ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НЕМЕЦКИХ СЛОЖНОПОДЧИНЕННЫХ ПРЕДЛОЖЕНИЙ С ПРИДАТОЧНЫМИ ОБСТОЯТЕЛЬСТВЕННЫМИ

© 2005 Е.Г. Скребова

Воронежский государственный университет

По традиции, восходящей еще к ранним описаниям немецкого языка, известные разряды сложных предложений принято рассматривать исключительно на основании формальных критериев, о чем свидетельствуют существующие в германистике дефиниции. Так, сложносочиненные предложения (= die Satzverbindung, die Koordination, die Parataxe) обыкновенно определяются как объединение грамматически равноправных, имеющих одинаковую степень самостоятельности предложений, которые связываются в единое целое посредством сочинительных союзов (= die Konjunktionen). Сложноподчиненные предложения (= das Satzgefuege, die Hypotaxe) трактуются как объединение двух и более синтаксически неравноправных предложений, из которых одно (придаточное) находится в положении зависимости от другого (главного), причем показателями несамостоятельности придаточного здесь служат подчинительные союзы. Таким образом, классификация сложноподчиненных предложений основывается на учете функции придаточных, в результате чего систематизируются не сложноподчиненные предложения как таковые, а именно придаточные (ср.: „Ergaenzungssaetze“ – “сложноподчиненные предложения с придаточными изъяснительными”, „Temporalsaetze“ – “сложноподчиненные предложения с придаточными времени”, „Lokalsaetze“ – “сложноподчиненные предложения с придаточными места”; „Kausalsaetze“ – “сложноподчиненные предложения с придаточными причины”; „Konditionalsaetze“ – “сложноподчиненные предложения с придаточными условными” и так далее) [1, 6-7; 2, 377-378]. Что касается бессоюзных сложных предложений (= die asyndetische Satzverbindung), то единого мнения относительно их интерпретации не сложилось. Одни исследователи рассматривают их в качестве особой разновидности сложносочиненных предложений. В предложениях типа *An der Ecke steht ein Mann,* ***er*** *raucht eine Zigarette* (На углу стоит какой-то человек, он курит сигарету); *Es war furchtbar kalt,* ***da*** *habe ich mir einen Anorak angezogen* (Было ужасно холодно, и при этих обстоятельствах я одел анорак) местоимения и наречия выделяются в особую группу языковых средств, выполняющих функции связующих элементов текста и оказывающихся аналогами сочинительных союзов [3, 401]. Другие ученые относят предложения типа *Waere das Wetter morgen besser, so wuerden wir auf Land fahren* (Если бы завтра погода стала лучше, то мы поехали бы за город); *Haettest du deinen Eltern helfen wollen, haettest du das laengst getan* (Если бы ты захотел помочь своим родителям, ты давно сделал бы это) к сложноподчиненным предложениям. В прошлом эти конструкции представляли собой сложноподчиненные предложения, однако в целях экономии речевых усилий носители языка часто опускали подчинительный союз, который при желании может быть легко восстановлен [4, 128].

Неопределенность исходных понятий, сведенных к простому указанию на репрезентирующую их форму, является причиной того, что при описании конкретных видов сложных предложений, по замечанию Р. Гусмана Тирадо, “целиком и полностью стираются границы между смыслом (содержанием, выраженным совместно языковыми и неязыковыми средствами) и семантикой (элементами смысла, присвоенными и освоенными языком)” [5, 7]. Дело в том, что при анализе описываемого языкового явления исследователь не может ограничиться простым перечислением формирующих его синтаксических средств, а так или иначе вынужден обратиться к его содержательным свойствам.

В последнее время немецкие лингвисты предпочитают рассматривать сложное предложение в рамках концепции, выдвинутой Н. Хомским, согласно которой синтаксическая система языка может быть разбита на ряд подсистем, из которых одна является ядерной, исходной, а все другие – ее производными. Ядерная подсистема

представляет собой набор элементарных типов предложений, любой сколько-нибудь сложный синтаксический тип представляет собой трансформ одного или нескольких ядерных типов, т. е. известную комбинацию ядерных типов, подвергнутую ряду преобразований [6]. Однако ученые модифицируют предложенную Н. Хомским концепцию. В отличие от последнего они выделяют три семантических класса, организующиеся на основе одной из наиболее значимых текстосемантических составляющих – взаимодействии (= die Handlungs – Beziehung) между автором и адресатом текста[1]. Первый семантический класс образуют сложносочиненные предложения, которые репрезентируют соединительные (kopulative), разделительные (disjunktive) и противительные (adversative) отношения. Второй семантический класс, представляющий модальные отношения (= „Modalverhaeltnisse“), включает в себя сложноподчиненные предложения с придаточными обстоятельственными, образа действия, сопоставительными и инструментальными, поскольку речь в них идет о детальной характеристике (комментировании, спецификации) одной из соотносимых ситуаций, определенном способе действия или степени проявления какого-либо признака. Третий семантический класс образуют сложноподчиненные предложения с придаточными уступительными, целевыми, следственными, причинными и условными, выражающие условные отношения (= „Konditonalverhaeltnisse“) в широком понимании, так как в основе данных сложноподчиненных предложений лежит признак “достаточного основания” („Bedingung – Bedingtes – Relation“). В дальнейшем выделенные классы сложных предложений анализируются по непосредственно составляющим [7, 286-277; 8, 60].

Однако и в этом случае лингвистическим “поводырем” оказывается смысл, вступающий в противоречие с семантикой грамматических форм.

В нашей работе при дифференциации обстоятельственных отношений мы опираемся на гипотезу, выдвинутую А. М. Ломовым и Р. Гусманом Тирадо, согласно которой различия между подчинением, сочинением и бессоюзным соединением следует искать в используемых ими способах организации и распределения информации [9, 54-65].

По замечанию А. М. Ломова и Р. Гусмана Тирадо, факт асимметрии языкового знака определяет существо лингвистического анализа, который оказывается поставленным в жесткие рамки: “он может двигаться либо только от формы к сигнализируемым ею значениям (формально ориентированный способ координации языковых планов), либо только от значения к репрезентирующим его формам (содержательно ориентированный способ координации языковых планов)” [9, 54]. Эти способы нельзя оценивать только “хорошо” или только “плохо”, так как они отвечают потребностям различных этапов единого процесса познания языка и, по выражению А. М. Ломова, “исторически и логически предполагают друг друга”.

На начальном этапе изучения какого-либо билатерального языкового объекта у исследователя нет иного пути, как подчиниться логике формально ориентированного способа. Он позволяет создать общую картину изучаемого фрагмента языковой действительности, элементная классификация которого осуществляется посредством выделения формальных образцов, обладающих определенным содержательным потенциалом. Давая оценку формально ориентированному способу координации языковых планов, А. М. Ломов и Р. Гусман Тирадо в своей статье отмечают, что с точки зрения конечных результатов этот способ явно недостаточен, так как он “не может вскрыть внутреннюю сущность анализируемых явлений и в силу этого оставляет вне поля зрения те переходные случаи, когда внешне похожие феномены относятся – в соответствии с передаваемым ими содержанием – к разным разрядам, а внешне различные, напротив, представляют собой лишь варианты одного разряда” [9, 55].

Данное обстоятельство делает необходимым обращение к содержательно ориентированному способу, который предполагает, что исследователь, основываясь на результатах, полученных в рамках формально ориентированного способа, повторит классификационную обработку эмпирического материала, имеющую на этот раз целью установление типовых содержательных схем, выраженных разными формами [9, 55].

Таким образом, исходя из сказанного выше, основным способом организации информации при подчинительной связи является так называемое включение. Включение двувариантно: информация, передаваемая придаточным, включается в информацию главного – включение-I *(Als ich am folgenden Morgen zur Schule ging, fand ich sie jedoch zusammengerollt auf Sofa* – Когда я на следующее утро пошла в школу, я нашла ее свернувшейся калачиком на диване; *Er ueberlegte: Wenn ich Glueck hab, ist die Schule fuer mich vorbei...* – Он размышлял: “Если мне посчастливится, со

[1] Под текстом здесь понимается речевое произведение, построенное на основе соответствующих языковых закономерностей и при определенных условиях оказывающееся равным предложению [7, 33].

школой будет покончено...") или, наоборот, информация, сообщаемая главным предложением, включается в информацию придаточного – включение-II (*Man konnte ihn jederzeit zu einer Besorgung in den Keller schicken, wohin sich die anderen Kinder kaum mit einer Lampe wagten...* – Его можно было в любое время за любым делом послать в подвал, куда другие дети едва решались входить с фонарем...; *Die andern sahen die Familiengruppe, nahmen sie wahr, loesten sich von ihr, so daß die Geschwister Oppermann fuer sich saßen* – Гости замечают семейную группу, отходят в сторону, так что семья Опперман остается в своем кругу). Таким образом, придаточное, по выражению Р. Гусмана Тирадо, "всегда остается в вассальной зависимости" от главного, но по разным причинам: либо потому, что оно обязано восполнять информационную недостаточность последнего, либо потому, что оно вынуждено усваивать информацию, передаваемую главным предложением [5, 10].

С учетом двух разных вариантов включения, А. М. Ломов и Р. Гусман Тирадо предлагают различать автосемантичные (имея в виду их самодостаточность с точки зрения передаваемой информации) и синсемантичные (поскольку их информация недостаточна без учета информации главного предложения) придаточные.

Сочинение соответственно понимается как упорядочение информации на основе соположения двух и более информационных блоков, интерпретируемых как одноранговые, но не обязательно равноправные феномены, в результате чего "части сложного предложения – репрезентанты этих блоков – сохраняют способность к автономному употреблению" [9, 57-58]. Ср.: *Von drauss', vom Walde da komm ich her, und ich muss euch sagen, bald waechst da nix mehr...* – Оттуда, из леса я пришел сюда, и должен сказать вам, что скоро там больше ничего не будет расти; *Man nahm mich von der Schule und steckte mich in ein Maedchengymnasium, das von Ursulinerinnen geleitet wurde, und ich verhielt mich angepaßt und artig* – Меня забрали из школы и определили в женскую гимназию при монастыре урсулинок, и я вела себя подобающим образом и была послушной.

Употребление бессоюзия в конкретных речевых условиях осознается как аналогичное способам, работающим в рамках подчинения и сочинения (*Der Mai ist gekommen, die Baeume schlagen aus* – Май наступил, деревья распускаются; *Vertrauen ist gut, Kontrolle ist besser* – Доверие – это хорошо, контроль – лучше), или же как отличный от них (*Damals im Fruehjahr 1993 war Engholm, das Opfer der Barschel–Tricks, zum Hoffnungstrager der SPD avanciert: jung, geistreich, ein Schoengeist, offen und ehrlich – der idealer Kanzlerkandidat* – Тогда, весной 1993 Энгхольм, жертва уловок Баршеля, позиционировался в качестве надежды СДПГ: молодой, остроумный, эстет, открытый и честный – идеальный кандидат на пост канцлера). Его специфика состоит в том, что необходимые сведения об организации информации в сложном предложении рецепиент получает не прямым путем, то есть от специальных словесных знаков, а косвенным, с учетом реальных отношений, существующих между соотносимыми ситуациями, различных пресуппозиций, сопутствующих речевому акту, и опыта человеческого сознания [9, 58].

Возвращаясь к интересующим нас сложноподчиненным предложениям, нужно сказать о следующих, важных для понимания их сущности, моментах:

Во-первых, придаточные авто- и синсемантичные используют принципиально разные средства связи. Так, автосемантичные придаточные предполагают употребление союзов, а синсемантичные – лексических элементов с анафорическим значением, иначе именуемых союзными словами. Как отмечают А. М. Ломов и Р. Гусман Тирадо, "никакого компромисса эта закономерность не терпит" [9, 58].

Во-вторых, авто- и синсемантичные придаточные имеют разный характер функциональной направленности: союзы определяют функцию автосемантичного придаточного, в которое они включены, по отношению к главному; союзные слова указывают на функцию главного предложения по отношению к синсемантичному придаточному, хотя формально и остаются за рамками главного. Данное обстоятельство имеет два важных следствия. Первое состоит в том, что союзы являются лишь грамматическими квалификаторами придаточной части, тогда как союзные слова оказываются не только грамматическими квалификаторами главной части, но и членами предложения в придаточной [9, 59]. Второе заключается в том, что включение первого рода предполагает постановку вопроса от главной части (*Da sie vor dem Morgen nach Hause wollte, lohnte es nicht, erst einzuschlafen* – Так как она собиралась вернуться домой до рассвета, засыпать не стоило – *Warum lohnte es nicht, erst einzuschlafen?* – Не стоило засыпать почему?; *Sie ist nach Bonn gefahren, um sich bei der Flak zu melden* – Она поехала в Бонн, чтобы вступить в зенитные войска – *Mit welchem Zweck ist sie nach Bonn gefahren?* – С какой целью она поехала в Бонн?), включение второго рода – от придаточной (*Es war schon dunkel, als ich in Bonn ankam...* – Уже стемнело, когда я приехал в Бонн... – *Wann kam ich in Bonn an?* – Когда я приехал в Бонн?; *... und die schweren Autobusse schmettern und stampfen vorueber, hinaus in die gruenen Vorstaedte, wo*

der englische Rotdorn blueht – ... и тяжелые автобусы, оглушительно грохоча, медленно проезжают мимо на волю, в зеленый пригород, где цветет английский боярышник – *Wo blueht der englische Rotdorn?*– Где цветет английский боярышник?).

В-третьих, порядок расположения, допустимый в сложных предложениях с авто- и синсемантичными придаточными, также является различным. Включение-I "разрешает" постановку придаточного в пре-, пост- или интерпозиции. Для включения-II обычна постпозиция придаточного. Ср. предложения *Obwohl zwei Leute, unabhaengig voneinander, diesen Fall der Staatsanwaltschaft mitgeteilt und sich als Augenzeugen angeboten hatten, war bisher noch nichts gegen Zwischenzahl unternommen worden* (Несмотря на то что двое людей, независимо друг от друга, рассказали об этом случае государственному адвокату и вызвались быть свидетелями, в отношении Цвишенцаля до сих пор ничего не предприняли); *Ich glaube, Sie machen nur so einen trostlosen Eindruck, weil Sie immer durch diese grauenhafte Gasmaskenbrille sehen muessen* (Я думаю, вы производите такое грустное впечатление только потому, что вам все время приходится смотреть сквозь эти запотевшие стекла противогаза); *Deshalb, weil ich es wissen wollte – und zwar von Konny direkt, – habe ich mich in der Naehe meiner Ehemaligen in einem Hotel mit Seeblick einquartiert* (Потому, что я хотел это знать именно от Конни, я поселился в одном отеле с видом на море неподалеку от моей бывшей), с одной стороны, и предложения *Sie (die Katze) fraß, daß es knirschte, und ihre Augen funkelten* (Она (кошка) ела так, что за ушами трещало, а глаза сверкали); *Dann kam Marie auf den fuerchterlichen Gedanken, mit mir Ferien zu machen an einem Ort, wo Kuenstler Urlaub machen* (Затем у Марии возникла кошмарная идея провести отпуск в таком месте, куда приезжают отдыхать художники), с другой.

Особо следует отметить тот факт, что вопрос об авто- и синсемантии в немецком сложноподчиненном предложении уже рассматривался германистами.

Так, в 70-е годы Е. В. Гулыга предложила различать потенциально- автосемантические и структурно-синсемантические предложения. Потенциально-автосемантические предложения – это такие предложения, которые "по количеству и характеру членов предложения могли бы функционировать как самостоятельные и совпадают с ними по построению" [10, 18]. Потенциально-автосемантическими в подавляющем большинстве случаев являются главные предложения при пост- или интерпозиции придаточного. Структурно-синсемантическим главное предложение становится в том случае, если в его состав входят элементы, указывающие на необходимость присоединения придаточного предложения, а именно: структурные и формально-союзные корреляты [10, 21].

По утверждению Е. В. Гулыги, придаточные предложения почти всегда являются структурно-синсемантическими. Признаками структурной синсемантии придаточного служат союзные средства и порядок слов – особая рамка, образуемая союзом или союзным словом и подлежащим, с одной стороны, и группой сказуемого, с другой. Потенциально-автосемантические придаточные встречаются крайне редко и возникают в результате сепаратизации, то есть отщепления придаточного предложения от главного [10, 23-27; 11, 318].

Такое понимание автосемантии/синсемантии в сложноподчиненном предложении вызвало ряд критических замечаний. Например, В. Хартунг в своей работе "Die zusammengesetzten Saetze des Deutschen" высказывает мысль о том, что данная интерпретация сложноподчиненных предложений основывается на вторичных внешних признаках и с ее помощью нельзя объяснить ни сущность сложноподчиненных предложений, ни закономерности, лежащие в основе их образования [12, 5]

Таким образом, немецкие лингвисты отказались от дифференциации придаточных предложений по признаку "автосемантичные"/"синсемантичные", вернувшись к традиционной классификации с той только разницей, что придаточные в конструкциях, где смысловая и грамматическая зависимость не совпадают, вычленяются в особый тип так называемых „weiterfuehrender Nebensaetze" [13; 3]. По определению Г. Хельбига и И. Буша, "weiterfuehrende Nebensaetze" опираются на всю информацию главной части так, что информация, передаваемая этими придаточными, оказывается явно недостаточной без информации главной.

Формальными признаками "weiterfuehrender Nebensaetze" являются союзные слова (= Prowoerter), отсутствие коррелятов в главной части, обязательная постпозиция придаточного: *Sie waren noch nicht weit marschiert, als ihnen ein rufendes Weib nachlief* – Они не прошли еще и нескольких шагов, как их догнала какая-то кричащая женщина; *Es dunkelte schon, als Zwischenzahl das Haus verließ* – Уже темнело, когда Цвишенцаль покинул дом; *Leo war sechs oder sieben, ich acht oder neun, als er im Pferdeschuppen ein Stueck Holz fand, den Rest eines Zaunpfahles, er hatte auch eine verrostete Saege im Schuppen gefunden und bat mich, mit ihm gemeinsam den Pfahlrest durch zu saegen* – Лео было лет шесть или семь, мне восемь или девять, когда он нашел в конюшне дос-

ку – остаток старого забора, – там же он нашел ржавую пилу и попросил меня с ним вместе эту доску распилить.

Противопоставление автосемантии и синсемантии неодинаково проявляется в рамках исследуемых сложноподчиненных предложений с обстоятельственными придаточными.

Прежде всего необходимо иметь в виду, что сложноподчиненные предложения с обстоятельственными придаточными распадаются на два блока, а именно: сложноподчиненные хронотопные и сложноподчиненные генеративные предложения.

По традиции, восходящей еще к ранним описаниям немецкого языка, предложения, репрезентирующие временные и локальные (пространственные) отношения, принято рассматривать как два самостоятельных типа, которые относятся к разным классам сложноподчиненных предложений. Так, временные предложения обыкновенно относят к классу т. н. сложноподчиненных обстоятельственных предложений (= Angabesaetze), в которых одна из частей называет ситуацию, обозначающую разного рода обстоятельства, сопутствующие осуществлению другой ситуации, тогда как локальные предложения причисляют к классу сложноподчиненных определительных предложений (= Attributsaetze), в которых придаточное выполняет функцию квалификатора предмета, названного субстантивом в главной части предложения [7, 286-287]. Таким образом, категории времени и пространства в языке оказываются никак не связанными друг с другом. Между тем в действительности дело обстоит совсем иначе. По замечанию Н. К. Гея, “динамика временных элементов присутствует в динамике пространственных объемов и отношений” [14, 253].

Впервые на взаимосвязь времени и пространства обратил внимание М. М. Бахтин, который ввел понятие **хронотопа** (что значит в дословном переводе “времяпространство”). Данное понятие было перенесено в литературоведение почти как метафора. Огромное значение здесь имеет неразрывность времени и пространства. Ученый писал: “Хронотоп мы понимаем как формально-содержательную категорию литературы. В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп” [15, 4]. Впоследствии эта концепция хронотопа была освоена литературоведением в полном объеме. Например, Н. К. Гей подчеркивает: “Образное содержание предполагает, что оно соотнесено с кем-то, имело место где-то и когда-то. Это три исходные величины, с которыми имеет дело писатель, “три измерения” художественного мира, не мыслимого без каждого из них, как и реальная действительность” [14, 252].

Что касается лингвистики, то идея взаимообусловленности категорий времени и пространства долгое время не находила в ней отклика. Правда, в последние годы стали появляться работы, посвященные этой проблеме.

В нашей работе мы объединяем временные и локальные предложения в единый блок сложноподчиненных хронотопных предложений на том основании, что они образуют локально-временную рамку, показывая среду, в которой развивается ситуация. В их основании лежит дейктический принцип, т. е. одна из соотносимых в сложном предложении ситуаций всегда является ориентационной для другой.

Дифференциация сложноподчиненных предложений времени в немецком языкознании развивается в двух направлениях.

В первую очередь временные значения различаются с учетом функции репрезентирующих их языковых средств, которые могут обозначать момент времени, длительность, начало или конец реализации действия, кратность. Так, например, выделяются следующие группы наречий времени (= Temporaladverbien): наречия, выражающие время реализации действий (иначе – “наречия временной локализации”); наречия, указывающие на направление развертывания событий относительно момента речи; наречия, выражающие продолжительность действий или состояний (“наречия измерения времени”); наречия, выражающие кратность действий [16, 65; 13, 345; 3, 293]. К первой группе относятся наречия типа *jetzt, gerade, heute, morgen, gestern, neulich, damals, einstmals, bald, wann* и др., ко второй группе – наречия типа *vorher, zuvor, nachher, hinterher, darauf* и т. п., к третьей – наречия типа *lange, immer, stets, tagsueber, wochenlang, allezeit* и т. д , к четвертой – наречия типа *regelmaeßig, oft, zeitweise, manchmal, montags, dienstags, abends, nachts* и им подобные.

Что касается сложноподчиненных предложений, выражающих временные отношения, то их разграничение дается через классификацию союзов, которые делятся на три группы. Две первые группы образуют союзы, передающие собственно временные и длительно-временные отношения. В третью группу входят союзы, указывающие на кратность соотносимых в предложении ситуаций, а также на начальную и конечную границу ситуации главной части. Характеризуя немецкие временные союзы (=

temporale Konjunktionen), Е. В. Гулыга и Е. И. Шендельс отмечают: "Их задача заключается в конкретизации значения одновременности – разновременности в отношении порядка следования действий, длительности, кратности, повторности, временного интервала и др." [16, 58]. Однако данная классификация оказывается неоправданной, поскольку в третью группу включены союзы, представляющие разные варианты собственно временных и длительно-временных союзов. Таким образом, если убрать противоречия, то следует говорить не о трех, а только о двух группах временных союзов.

В последние годы стали появляться работы, в которых для дифференциации временных значений в интересующих нас сложноподчиненных предложениях используется два критерия. Так, У. Браунер (вслед за Х. Неспиталем) подчеркивает, что сложноподчиненные предложения времени (= temporale Satzgefuege) в первую очередь дифференцируются по трем основным типам временных отношений, в которых могут находиться глагольные действия главной (= uebergeordneter Satz) и придаточной (= Temporalsatz) частей. При этом в качестве ориентира, по мнению У. Браунер, выступает, как правило, придаточная часть, по отношению к которой действие главной части может быть квалифицировано как одновременное с действием придаточного, следующее за ним или предшествующее ему. В качестве второго критерия дифференциации сложноподчиненных предложений времени используется вопрос, на который отвечает содержание сложного предложения, а именно *wann?* (когда) *seit wann?* (с каких пор) *wie lange?* (как долго) *bis wann?* (до каких пор) [17, 74]. Таким образом, сложноподчиненные предложения с придаточными собственно временными, фиксирующими момент, когда осуществлялась ситуация главной части, противопоставляются сложноподчиненным предложениям с придаточными длительно-временными, уточняющими, как долго существовала ситуация главной части. Ср. предложения *Als die deutschen Jagdflieger 1940 London und den Sueden Englands bombardierten, schien es am Rande der Vernichtung* (Когда в 1940 немецкие истребители бомбили Лондон и юг Англии, казалось, что Англия находится на грани полного уничтожения); *Nachdem wir die gigantischen Einkaufcenters und Wolkenkratzer gebuehrend besichtigt... hatten, beschlossen wir, die weniger amerikanisierten Teile Hongkongs aufzusuchen* (После того как мы, как полагается, осмотрели гигантские торговые центры и небоскребы... мы решили поискать менее американизированные части Гонконга); *Noch bevor die Geschichte richtig begann, war er fuer Mary schon zur Nebensache geworden* (Еще до того как эта история по-настоящему началась, он сделался для Мари чем-то второстепенным), с одной стороны, и предложения *Solange Ruth in Wuerzburg gewesen war, hatte David sie selten und nie laenger als Minuten besucht* (Пока Рут была в Вюрцбурге, Давид изредка навещал ее, но не задерживался дольше, чем на минуту); *Ich hoerte ihn die ganze Zeit ueber, waehrend ich auf Marie wartete, da oben im Schlafzimmer husten...* (Все время, пока я ждал Марию, я слышал, как он кашлял там наверху, в спальне...), с другой.

Во вторую очередь дифференциация временных значений связана с выделением автосемантичных и синсемантичных придаточных, которые в рамках интересующих нас сложноподчиненных предложений используются для указания на смену временного ориентира. Так, в структурах с автосемантичными придаточными в качестве ориентира используется ситуация придаточного, по отношению к которой ситуация главного может быть одновременной (*Als ich neulich alte Papiere durchsah, fand ich zufaellig ihren 1918 noch im Namen Kaiser Karls von Oesterreich ausgestellten Paß, den sie – wie die Eintragungen und Stempel bezeugen – bis 1922 benutzt hat* – Когда я недавно перебирала старые бумаги, случайно нашла ее паспорт, выписанный еще в 1918 году именем кайзера Карла Австрийского, которым она, как свидетельствуют штемпели, пользовалась до 1922 года), следовать за ней (*Nachdem Florian atemlos sein Sparschwein geoeffnet und umstaendlich sein Geld gezaehlt hatte, eilte er zum Telefon zurueck...* – После того как Флориан, затаив дыхание открыл свою копилку и тщательно пересчитал деньги, он поспешил обратно к телефону...), предшествовать ей (*Kurz bevor ich Berlin verließ, traf ich in un serem Verlagshochhaus auch schon die ersten Wassertraegerinnen im Fahrstuhl* – Незадолго до того, как я покинул Берлин, я уже встретил в лифте нашего издательского дома первых женщин с бутылками питьевой воды). В структурах с синсемантичными придаточными в функции ориентира выступает ситуация главного, по отношению к которой ситуация придаточного может квалифицироваться как одновременная (*Schon wollte er ein zweites Mal durch den Gang, als in den Hinterhaeusern Schuesse krachten* – Он уже хотел во второй раз перебежать через проход, когда за домами раздались выстрелы) или как следующая за ней (*Er hatte gerade die Kerze am Talglicht des Treppenhauses angezuendet, um sich den Weg hinauf zur Wohnung zu beleuchten, als er unten im Erdgeschoß klingeln hoerte* – Только что он зажег свечу на лестнице, чтобы осветить себе путь наверх к квартире, как внизу раздался звонок).

Необходимо иметь в виду, что смена временного ориентира носит исключительно грамматический характер. "Физически", то есть с точки зрения смысла, ориентационная ситуация остается одной и той же. Показать это можно на следующем примере. Предположим, у нас есть две ситуации *Ich fuhr weg* – Я уезжал и *Sie telefonierte* – Она звонила по телефону. Допустимо двоякое оформление их временного соотношения: *Als ich wegfuhr, telefonierte sie (gerade)* – Когда я уезжал, (в это время) она звонила по телефону и *Ich bin weggefahren, als sie (gerade) telefonierte* – Я уезжал, когда (в это время) она звонила по телефону. Грамматическое представление данных ситуаций изменилось, а ориентационный характер ситуации (*Ich fuhr weg* – Я уезжал) сохранился. Наоборот, когда ориентиром становится другая ситуация (*Als sie telefonierte, bin ich (gerade) weggefahren* – Когда она звонила по телефону, (в это время) я уезжал), резко меняется смысл и, стало быть, подобные явления к обсуждаемым нами грамматическим проблемам отношения не имеют.

Что касается сложноподчиненных локальных предложений, то в современной германистике сложился иной подход к их интерпретации. Как уже говорилось выше, их принято относить к сложноподчиненным определительным предложениям (или в немецкой терминологии "die Attributsaetze"), функционирующим на основе относительно-вопросительного вида подчинения, при котором зависимая часть сложного предложения представляет собой косвенный вопрос, вводимый, как правило, относительными местоименными словами на *w-* (= die Relativpronomina) типа *wer (*кто), *was (*что), *welcher* (который), *wo, woselbst* (где), *wohin* (куда), *woher* (откуда), *wann* (когда) и т. д. Характеризуя эти предложения, Е. В. Гулыга отмечает: "В отличие от союзной связи относительная связь не вскрывает семантико-синтаксических отношений между главным и придаточным предложениями. Эти отношения определяются как общим смыслом всего сложноподчиненного предложения, так и содержанием и построением придаточного" [10, 123].

При таком подходе локальные отношения в рассматриваемых сложноподчиненных предложениях интерпретируются следующим образом. В предложениях с локальными придаточными указывается на местонахождение, исходный и конечный пункты перемещения. При этом такое указание реализуется в том случае, когда опорное слово – имя существительное с конкретно-предметным значением места *der Wald* (лес), *der Garten* (сад), *das Tal* (долина), *das Ufer* (берег), *das Zimmer* (комната), *das Hotel* (гостиница), *das Theater* (театр), *die Kirche* (церковь) или имя собственное (обычно географическое название, реже имя лица) *das Amerika* (Америка), *Las Vegas* (Лас-Вегас), *das England* (Англия) – при условии его повторения в последующем предложении должно было бы выполнять функцию детерминирующего обстоятельства места [10, 124; 7, 286; 3, 431]. Например: *Sie gingen zum Flußufer, wo (am Flußufer) sie bei der Bruecke verabredet waren* – Они направлялись к берегу реки, где (на берегу реки) возле моста они договорились встретиться; *Aber hier saßen nicht nur ein Soldat aus Amerika, wo (in Amerika) die Dienstmaedchen Autos haben, und ein Kind des bis ins Herz zerstoerten Deutschland* – Но здесь сидели не только один солдат из Америки, где (в Америке) горничные имеют машины, но и ребенок разрушенной до самого основания Германии.

В последнее время, однако, сложноподчиненные локальные предложения выделяются в самостоятельный тип, правда с одной оговоркой: если союзное слово реализуется в зависимой позиции, т. е. относится к обстоятельству места или к дополнительному коррелятивному элементу, то речь здесь идет уже не о конструкциях с локальными придаточными, а с придаточными определительными [13, 603]. Ср. предложения *Wo frueher das dunkelrote boese Auge funkelte, quole purpurner Qualm bis zu den Regenwolken empor, schon waren die Raender der Wolken von der duesteren Glut gefaerbt* – Где раньше отсверкивал темно-красный злой глаз, до самых грозовых облаков поднимался густой пурпурный дым, края остальных облаков уже были расцвечены сумеречным светом и *Am liebsten waere er gleich weggegangen nach Sueden,* ***dorthin****, wo man die neuen Techniken lernen konnte, von denen ihm der Alte gesprochen hatte* – Больше всего ему хотелось бы уехать на юг, **туда**, где можно изучить новые технические приемы, о которых рассказывал старик.

На наш взгляд, данная точка зрения является не вполне оправданной. В приведенных выше примерах речь в действительности идет о характере репрезентации локальных отношений, а не о смене типа придаточного. Локальные отношения между частями непосредственно устанавливаются только при условии, что придаточная часть употребляется в независимой позиции. Если же придаточное относится к обстоятельству места, положение дел резко меняется. В этом случае локальные отношения как таковые устанавливаются на уровне обстоятельств места, а придаточное лишь уточняет, где именно осуществлялось действие или в каком именно направлении перемещался какой-либо предмет.

Что же до связи локальных предложений с определительными, то, по наблюдениям

А. М. Ломова, они действительно смыкаются с последними в том смысле, что "указывают на определяемый предмет не прямо, а посредством констатации его функции – локальной (*где, куда, откуда*)..." [18, 210].

Сложноподчиненные локальные предложения представляют собой конструкции с синсемантичными придаточными. Отсюда, в функции ориентира здесь выступает ситуация главной части: *Noch bevor die Nacht um war, wurde er wieder in den Raum gebracht, wo man ihn aufgenommen hatte* – Еще до рассвета его вновь привели в помещение, где происходил первый допрос; ... *und ich spuerte, daß gerade dieser geschmacklosen Kerze wegen meine Zaertlichkeit fuer Monika Silvs sich bis nahe an den Punkt ausdehnte, wo meine unselige Veranlagung zur Monogamie mir Grenzen gesetzt hat* – ... но я почувствовал, что именно от этой безвкусной свечи моя нежность к Монике Зильвс приближается к той грани, переступить которую мне не дает злосчастная склонность к моногамии; *Drueben am Parlamentspalast, wo die Gasse eine Biegung machte, verlor er ihn aus den Augen und war außerordentlich erleichtert* – На той стороне реки, у здания Парламента, где переулок делает поворот, он потерял его из виду и испытал чрезвычайное облегчение.

То обстоятельство, что сложноподчиненные предложения с придаточными причинными (= Kausalsaetze), условными (= Konditionalsaetze), уступительными (= Konzessivsaetze), следственными (= Konsekutivsaetze) и целевыми (= Finalsaetze) образуют один блок, было замечено немецкими лингвистами уже давно. Так, К.-Е. Гейдольф, В. Флемиг, В. Мотш в своей грамматике отмечают: "В основе этих пяти классов сложноподчиненных предложений лежат отношения каузальности (в широком смысле слова), поскольку здесь одно событие является причиной возникновения другого события" [19, 810]. П. фон Поленц предлагает другую интерпретацию интересующих нас сложноподчиненных предложений. Ученый выделяет новый прагмалингвистический класс, который составляют значимые для аргументирования способы связи, а именно те, где в процессе речевого взаимодействия мы возражаем своему собеседнику (адверсативные отношения), ограничиваем своего партнера в чем-либо (рестриктивные отношения), допускаем что-либо (уступительные отношения), задаем цель (целевые отношения), делаем вывод (следственные отношения), обосновываем, мотивируем что-либо (причинные отношения), ставим условия (условные отношения) и т. д. Наиболее масштабно названные типы отношений представлены в сложноподчиненных предложениях, которые в известной мере моделируют речевое поведение. Внутри данного прагмалингвистического класса, по мнению П. фон Поленца, существует особая группа предложений т. н. "Konditionalverhaltnissatze", между частями которых устанавливаются особые отношения, в основе которых лежит признак "достаточного основания" (или в немецкой терминологии eine „Bedingung – Bedingtes – Relation"), формирующий сферу обусловленности в широком понимании. В группу Konditionalverhaeltnissaetze входят сложноподчиненные уступительные, целевые, следственные, причинные и условные предложения [7, 287].

В "Грамматике современного немецкого языка" 1995 г. рассматриваемые сложноподчиненные предложения объединяются в единый комплекс по иным основаниям: сложноподчиненные предложения, в которых при вступлении двух высказываний, являющихся содержательно и структурно законченными, в определенные отношения, между ними устанавливается тесная связь (= „das Verhaeltnis"), вычленяются в единый комплекс „Verhaeltnissaetze". Категориальная значимость этой связи не зависит от специфики главной части, но могут возникать ограничения грамматического порядка. Таким образом, в термин „Verhaeltnissatz", предложенный П. фон Поленцем, здесь вкладывается иное содержание.

Г. Хельбиг и И. Буша, возвращаясь к концепции К.-Е. Гейдольфа, В. Флемига, В. Мотша, объединяют сложноподчиненные причинные, условные, уступительные, следственные, целевые предложения в группу причинных предложений. При этом в рамках данной группы лингвисты различают сложные предложения, выражающие причину (= Grund), условие (= Bedingung), антипричину (= Gegengrund), с одной стороны, и сложные предложения, указывающие на последствие, результат (= Folge), цель (= Zweck) [13, 607].

Как видно из приведенного краткого обзора, немецкие лингвисты в разной форме указывают на связь описываемых типов сложноподчиненных предложений. Однако возникают издержки, поскольку в одних случаях внимание акцентируется на следственных и целевых придаточных, не называющих причину, а из нее вытекающих, в других случаях остаются в стороне переходные случаи, когда внешне похожие языковые явления в соответствии с передаваемым ими содержанием относятся к разным разрядам.

В нашей работе мы, вслед за А. М. Ломовым и Р. Гусманом Тирадо, объединяем сложноподчиненные предложения, репрезентирующие причинные, условные, уступительные, целевые и следственные отношения, в блок сложнопод-

чиненных генеративных предложений, поскольку в их основании лежит одна модель: "генерирующая ситуация детерминирует генерируемую".

Кроме того, при их анализе нами учитывается возможность или невозможность автосемантичного или синсемантичного употребления придаточных, оказывающая существенное влияние на репрезентацию генеративных отношений.

В сложноподчиненных предложениях с автосемантичными придаточными генерирующая ситуация интерпретируется следующим образом:

– как собственно-причинная или причинно-аргументирующая: *Er war ueberdies unruhig, weil es ihm nicht gelungen war, die Marie Krueger noch einmal wiederzusehen* – Кроме того он был взволнован, потому что ему не удалось еще раз повидаться с Марией Крюгер; *Mir kam es an diesem Abend so vor, als haekelten sich diese fortschrittlichen Katholiken aus Thomas von Aquin, Franz von Assisi, Bonaventura und Leo XIII. Lendenschurze zurecht, die natuerlich ihre Bloeße nicht deckten, denn es war keiner anwesend (außer mir), der nicht mindestens seine fuenfzehnhundert Mark im Monat verdiente* – Мне в тот вечер казалось, что прогрессивные католики вяжут набедренные повязки из текстов Фомы Аквинского, Франциска Ассизского, Бонавентуры и папы Льва XIII, но повязки, увы, не могут прикрыть их наготу, ибо все присутствующие (исключая меня) зарабатывали не менее тысячи пятисот марок чистоганом в месяц;

– как реальное или гипотетическое условие: *Er schlug sich querfeldein, nahm meilenweite Umwege in Kauf, wenn er eine noch Stunden entfernte Schwadron Reiter auf sich zukommen roch* – Он шагал не разбирая дороги прямо через поля, делал многомильные крюки, стоило ему лишь учуять эскадрон рейтар на расстоянии нескольких часов верховой езды; *Wenn ich zu Hause waere, haette ich mit ihr sprechen muessen* – Если бы я была дома, я была бы вынуждена с ней разговаривать;

– как обстоятельство, которое приводит к реализации не ожидаемого в соответствии с логикой развития событий следствия, а следствия прямо противоположного характера: *Aber heute laeßt er mit sich reden, das sieht Berthold sogleich, und sicher wird er ihn ans Steuer lassen, trotzdem man unter achtzehn nicht chauffieren darf* – Но сегодня он в хорошем настроении, Бертольд видит это сразу; несомненно, он его и к рулю пустит, хотя не достигшим восемнадцати лет водить машину воспрещается.

Что касается сложноподчиненных целевых предложений с автосемантичными придаточными, то как цель здесь интерпретируется исключительно генерируемая ситуация: *Um meine eigene Rolle in diesen Tragoedien ein fuer allemal zu klaeren, habe ich wiederholt eine Therapie begonnen...* – Чтобы раз и навсегда выяснить свою роль в этих трагедиях, я повторно начала курса терапии...; *Wahrscheinlich haben das die Maler rausgehauen, damit ihnen die Modelle nicht weglaufen* – По всей видимости это высекли художники, чтобы от них не сбегали модели.

В сложноподчиненных предложениях с синсемантичными придаточными характер интерпретации генерирующей ситуации несколько меняется, т. е. она трактуется как:

– следствие: *Sie schnarchte, daß die Grillen vor Schreck verstummten* – Она захрапела так, что сверчки от страха онемели;

– условие: *Dass dies je in irgend einer Gattung der Vorzuege rein vorhanden waere, darf man allerdings nicht waehnen, und man wuerde der Wirklichkeit nur Gewalt anthun, wofern man Charakter – oder Sprachverschiedenheiten historisch so darstellen wollte* – Однако не следует ошибочно полагать, что это в чистом виде содержалось бы в какой-либо категории предпочтения; мы совершили бы насилие над действительностью, если бы захотели представить характер и различия в строении языков с точки зрения истории таким образом.

В сложноподчиненных целевых предложениях соответственно генерируемая ситуация интерпретируется как цель: *„Ich wollte sie ja, – sagte sie, – auf der Schule halten, wozu ich alles getan hab"* – "Я же хотела, – сказала она, – следить за ней в школе, для чего сделала все возможное".

ЛИТЕРАТУРА

1. Jung W. Grammatik der deutschen Sprache / W. Jung. – Leipzig, 1967. – 518 с.

2. Deutsche Grammatik. – Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, Mannheim, 1988 – 399с.

3. Grammatik der deutschen Sprache. – Bertelsmann Lexikon Verlag GmbH Guetersloh, Muenchen, 1999 – 702с.

4. Goetze L. Valenzstrukturen deutscher Verben und Adjektive / L. Goetze. – Muenchen, 1979. – 354 с.

5. Тирадо Гусман Р. Генеративные сложноподчиненные предложения в русском языке / Р. Гусман Тирадо. – Воронеж, 1998. – 136 с.

6. Хомский Н. Синтаксические структуры / Н. Хомский // Новое в лингвистике.– 1962. – Вып. II. – С. 412-527.

7. Polenz von P. Deutsche Satzsemantik: Grundbegriffe des Zwischen-den-Zeilen-Lesens / P. von Polenz. – Berlin, New York, 1988. – 378 с.

8. Borsley R. D. Syntax-Theorie / R. D. Borsley. – Tuebingen, 1997. – 375 с.

9. Ломов А. М., Гусман Тирадо Р. Русское сложноподчиненное предложение / А. М. Ломов, Гусман Тирадо Р. // Вопросы языкознания. – 1999. - № 6. – С. 54-65.

10. Гулыга Е. В. Теория сложноподчиненного предложения в современном немецком языке / Е. В. Гулыга. – М.: Высшая школа, 1971. – 206 с.

11. Адмони В. Г. Синтаксис современного немецкого языка / В. Г. Адмони. – Л.: Наука, 1973. – 365 с.

12. Hartung W. Die zusammengesetzten Saetze des Deutschen / W. Hartung // Studia Grammatica. – Band IV. – 1967 – 220с.

13. Helbig G., Buscha J. Deutsche Grammatik. Ein Handbuch fuer den Auslaenderunterricht / G. Helbig, J. Buscha. – Berlin, 1986. – 737 с.

14. Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль / Н. К. Гей. – М.: Наука, 1975. – 470 с.

15. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.

16. Гулыга Е. В. Грамматико-лексические поля в современном немецком языке / Е. В. Гулыга, Е. И. Шендельс. – М., 1969. – 184 с.

17. Brauner U. Temporale Satzgefuege mit einmaligem Zeitbezug im Deutschen und Italienischen / U. Brauner. – Heidelberg, 1997. – 358 с.

18. Ломов А. М. Русский синтаксис в алфавитном порядке / А. М. Ломов. – Воронеж, 2004. – 400 с.

19. Heidolph K. – E., Flaemig W., Motsch W. Grundzuege einer deutschen Grammatik / K.- E. Heidolph, W. Flaemig, W. Motsch. – Berlin, 1981. – 1028 с.

Рецензент – Л. В. Величкова.

ФОЛЬКЛОРНЫЙ ВЕРБАЛЬНЫЙ КОД ЭТНОКУЛЬТУРНОЙ ИНФОРМАЦИИ[1]

© 2005 Т.С. Соколова

Белгородский государственный университет

Тенденция к глобализации в области экономики, социального обустройства государственных сообществ, духовный диссонанс конца XX в. – начала XXI в. отражается в языках больших и малых народов. На конец 2001 г. определено, что каждые две недели на планете "умирает" один из языков. Настоящие прогнозы языкового состояния мира также малоутешительны. Предполагают, что из ныне существующих 6 тысяч языков к 2100 году на планете останется около 3 тысяч, позднее – всего четыре языка: английский, французский, китайский и русский (по исследованиям World Watch Institute). Столь скромное мировое единство языков в дальнейшем не будет радовать наших потомков своим разнообразием, поскольку устоявшие во времени языки не смогут сохранить свою уникальность, свое изначальное богатство. Что следует предпринимать, чтобы столь негативный прогноз не осуществился? Полагаем, что стоит повысить градус пристального внимания к отечественному языку, следует обратиться к его запасам, часто сопровождаемым "обидным" определением *пассивные*. В наши дни опытом бережного собирательства языковых фактов, уникальных в ореоле своего позитива, предстает "Словарь богатств русского языка" [1] В. К. Харченко, доктора филологических наук, профессора Белгородского государственного университета.

В запасниках, как известно, хранится то, что не для суеты, но для эстетического наслаждения. Таковым предстает и *фольклорный* язык, который информативно емок в своей активной памяти о духовной и материальной культуре русского народа. Через язык русского фольклора "прошедшее входит в настоящее, а будущее как бы предугадывается настоящим, соединенным с прошедшим" [2, 79].

Многоаспектное изучение языка русского фольклора осуществляется в рамках лингвофольклористики, представляющей собой комплексное научное направление. Изучение специальной литературы по истории лингвистического осмысления языка разножанровых фольклорных произведений показывает, что, несмотря на очевидную активизацию исследовательского интереса, она все еще не приобрела силы устойчивой доминанты. В современных этнокультурных лингвистических изысканиях язык русского фольклора как специальный объект остается не до конца раскрытым в аспекте отражения категориальных, ментально-понятийных универсалий. Системное рассмотрение фольклорной концептосферы как источника этнокультурной информации позволит по-новому взглянуть на общие проблемы лингвофольклористики, языка фольклорной поэтики и в какой-то степени в целом на науку о человеке.

Основой нашей проблемы в данной работе в общих чертах является положение, что язык произведений русского фольклора следует расценивать как источник антропо- и этнокультурной информации, специфически объективированной вербальным кодом в жанровых версиях базовых концептов, посредством которых модулируется фольклорная языковая картина мира. Наряду с изложенной основой рассматриваемой проблемы, мы принимаем в расчет ряд ее существенных сторон.

1. Сущность языка фольклора мы расцениваем как социолингвистическую категорию, исторически меняющуюся во времени. В этом плане подтверждающим основанием предстает высказывание В. Я. Проппа, являющееся убедительным и в наши дни: "Генетически фольклор... сближаем не с литературой, а с языком, который также никем не выдуман и не имеет ни автора, ни авторов. Он возникает и изменяется совершенно закономерно и независимо от воли людей, везде там, где для этого в историческом раз-

[1] Работа выполнена при финансовой поддержке внутривузовского гранта (ВКГ 132-05).

витии народов создались соответствующие условия" [3, 138]. Ценную лингвистическую идею этого высказывания позволим себе дополнить уточнением, что фольклорный язык своим текстовым содержанием свидетельствует, что в древности слова язык и народ были едиными.

2. Для нас также важно всегда держать в поле зрения корреляты понятий фольклорный язык – нефольклорный язык, которые во времени постоянно находятся в динамической координации, иначе – в отношениях регулярной соотносительности, одновременной противопоставленности и взаимодополняемости. Язык фольклора соотносится с нефольклорным языком в разных аспектах. И. А. Оссовецкий, известный лексиколог, диалектолог, лингвофольклорист, в своей работе, которую мы признаем программной и в современной лингвофольклористике, подчеркивает: "Прежде всего, это соотношение языка фольклора с общенародным языком, под которым понимается весь русский язык в целом, как литературный, так и русские народные говоры" [4, 68].

Здесь позволим себе уточнить, вслед за Н. И. Толстым, что парадигма русского языка включает не только литературный язык, говоры, но и просторечие, жаргоны, идиолекты (речь индивида). В соответствии с этой парадигмой, по утверждению Н. И. Толстого, формируются функциональные пятичленные парадигмы словесности и культуры. Состав парадигмы национального самосознания, по замечанию ученого, определяется религиозной, общеплеменной, народной, местной, государственной принадлежностью субъекта самосознания [5, 140]. Заметим, что в лексиконе фольклорного произведения к идиолектным привнесениям могут быть причислены факты словотворчества самих сказителей, песенников или трансформации исполнителями традиционных языковых средств. Небольшие по численности, они, тем не менее, составляют отличительную часть фольклорного лексико-фразеологического строя и участвуют в объективации содержания концептов.

С каждой из отмеченных нефольклорных языковых подсистем язык фольклора имеет свои сложные и специфические взаимоотношения, которые не позволяют фольклорные факты прямолинейно сопоставлять с их языковыми данными. При этом методологически полезным, считаем, является следующее замечание И. А. Оссовецкого, актуальное и в наши дни: "...некоторые исследователи языка фольклора как бы забывают о специфике своего материала и без каких-либо специальных разъяснений непосредственно сопоставляют его с литературным языком, что в настоящее время выглядит анахронизмом" [4, 68]. В связи с этим, разделяя приведенное замечание, добавим, что с точки зрения стилевых разновидностей литературного языка нет никаких оснований стиль устно-поэтических произведений включать в их число, причем считать его неосновным стилем литературного языка.

Рассматривая язык фольклора с позиции наддиалектности – диалектности, следует помнить о специфике сопоставляемых величин. "Язык фольклора нельзя отрывать от его почвы – народных говоров, но и нельзя не видеть того, что их различает. ...Неидентичность языка фольклора и народного говора, – подчеркивает И. А. Оссовецкий, – не только не предполагает, но и непременно обязывает анализировать язык фольклора в его связи с народными говорами. Язык фольклора обладает такой системой характеристик, которые выводят его далеко за пределы конкретного говора со всеми его стилями" [4, 69]. В развитие этого положения приведем суждения Е. Б. Артеменко о том, что отбор и введение общедиалектных элементов (но не территориально ограниченных) осуществляется под эстетическим углом зрения. В качестве материала художественного творчества используются наиболее совершенные формы выражения, без признаков обиходной диалектной речи (несамодостаточность, неупорядоченность, спонтанность) [6, 40].

При ведущих аспектах анализа в синхронии и диахронии – лингвокогнитивном, функционально-семантическом, этимологическом и др. – фольклорного номинационного потенциала как манифестанта этнокультурной информации существенной является характеристика языка фольклора как поэтического языка. Фольклорный язык, наделенный специфическими чертами поэтики, представляет собой особую художественную систему, которая интегрирует разнообразные факты общенационального языка, а также явления своего имманентного развития.

Не бесполезным для нас предстает определение языка фольклора и сквозь призму восприятия носителем литературного языка (или диалекта), которым, наряду с исследователем, является и читатель (слушатель): «... все отличия от кодифицированных норм воспринимаются как эстетически маркированные, все это обогащается эстетическим "приращением смысла", имеет отстраненный характер, причем по эстетической функции совпадут как собственно художественные языковые средства фольклора, так и его диалектные черты, которые для носителя литературного языка тоже будут восприниматься как иносистемные и стилистически маркированные...» [4, 74].

В ряду приведенных программных положений, на наш взгляд, ключевым и самым главным, независимым от избираемых аспектов исследования языка фольклора, является то, что "язык фольклора следует интерпретировать как метасистему, включающую в себя подсистемы отдельных его жанров, в которых она конкретно реализуется. В пределах жанра, – подчеркивает И. А. Оссовецкий, – язык фольклора представляет собой более однозначное стилевое образование, хотя расхождения и могут наблюдаться, если жанр достаточно разнообразен; ср. например, язык фантастической сказки и сказки новеллистической... " [4, 69].

В свете сказанного еще раз подчеркнем, что язык фольклора – это художественный континуум языковых единиц, где диалектически сплавлены его образующие, наделяемые в фольклорно-творческом процессе лингвоэстетическими свойствами.

3. С позиции корреспондирующих коррелятов фольклорный язык – нефольклорный язык главным в рассмотрении нашей проблемы является определение особенностей фольклорного вербального кода как репрезентанта этнокультурной информации.

В метаязыке лингвистических описаний термина этнокультурная информация еще нет устоявшихся толкований. Определяя этнокультурную (или этносоциальную) информацию как синтезированный феномен, исследователи единодушно отмечают ее когнитивный генезис. В лингвистике суть когнитивного генезиса этнокультурной информации, на наш взгляд, наиболее убедительно интерпретировать с учетом положений, высказанных С. В. Лурье в связи с рассмотрением понятий этническая традиция и этническая картина мира (образ мира) как ее составляющая [7, 273-274]. Их неизменные элементы – это этнические константы, т. е. ментальные признаки, по комментарию В. В. Колесова [8, 17], образующие "центральную зону культуры" (Эдвард Шилз). Составляющими "центральной зоны культуры" являются, как объясняет С. В. Лурье, адаптационно-деятельностные модели, иначе – определенный модус личности, который охватывает всю сферу психического и влияет на восприятие человеком окружающего мира. Образ мира, подчеркивает С. В. Лурье, является основополагающей компонентой культуры этноса и, следовательно, индивидуален для каждой культуры. Этнические константы – ментальные признаки – неизменны на протяжении всей жизни этноса. Они являются условиями адаптационной деятельности в познании мира. Целью же действий, как объясняет В. В. Колесов, анализируя лингвистически концепцию С. В. Лурье, предстают ценностные ориентации, которые во времени могут меняться, поскольку являются результатом свободного выбора людей. "Любой этнос может принять любую ценностную ориентацию" – "этот выбор не детерминирован для человека генетически" [7, 274].

Прореферированные положения относительно представленных понятий для нас весьма существенны при лингвокогнитивном осмыслении исторически сложившихся этнических стереотипов в адаптации и познании окружающего мира и ценностных ориентаций в нем, которые, несомненно, наиболее естественно обнаруживаются и особо репрезентируются вербальным кодом фольклорных жанров.

Также в ряду актуальных задач когнитивной лингвистики, как справедливо подчеркивают З. Д. Попова, И. А. Стернин [9, 17], особое место занимает вопрос разграничения концепта и языковых средств его выражения. Решение данной задачи применительно к фольклорному языковому материалу из текстов различных жанров пока не отличается интенсивностью приводимых аргументов.

Русский фольклорный текст – устный, письменный – является поликодовым в объективации познавательной деятельности человека. Текст соткан из знаков различных информационных кодов, но ведущей остается вербализация, вбирающая в себя функции предметного, акционального кода, которыми обычно оформляются обрядовые жанры. Лингвисты в первую очередь работают с письменно зафиксированными текстами, которые жанрово "перетекают" один в другой и образуют художественный текстовой массив, обеспечивающий объективацию "смысловых сгустков" этнических адаптационно-деятельностных знаний человека о внешнем и внутреннем мире. См. присутствие элементов жанра причитания в былине при обозначении водной глади и протяженности по вертикали вниз (до дна) как особо отмеченной пространственной зоны – сакральной, предназначенной для ритуальных действий в эпоху язычества: Когда ж ты меня поотродила, / Свертела ты б меня в камочку крупчатую, / Снесла бы ты меня да ***край синя моря,*** / Спустила б ты меня на святу воду, / Так шол бы я туды на само дно, / Лежал бы и да й место камешка... [10, I, 100]. См. еще пример о вербальном отражении обрядового действия, связанного с внутренним (личностным) пространством человека. Такой фрагмент пути-дороги, как начало семейной жизни женщины (еще невесты), сосредотачивается в закрытом пространстве – внутри родного дома в пределах (около) его центрального локуса – стола, а также его частей, атрибутов. Так, ритуальное действие рус-

ской свахи – взяться за угол стола и сдвинуть его с места – перед тем, как начать переговоры с родителями невесты, сопровождается приговором: ***"Сдвину я столечницу, сдвину я сердечную".*** Это означает: сватовство должно состояться, и невеста тем самым будет приближена к жениху. Вербальное сопровождение обрядового действия иллюстрирует лишь внешнюю сторону предстоящих изменений в жизни женщины. Песенная кинетическая номинация, являясь своеобразным поэтическим продолжением обрядовых действий, не просто дополняет сюжет, но и выступает этикетным знаком обрядовой культуры внешнего и внутреннего поведения человека. В песне ритуальное действие невесты – ***обивать руку (ручушку) о дубовый (тесовый) стол*** – это не только символ прощания дочери-невесты с отеческим домом, но и объективация проявления чувств, образующих внутреннее (эго-, личностное) пространство человека: Да по терему Манечка гуляла. / ***Об дубовай стол ручушку обивала***. / Да усе ж она батюшку будила. / Да устань, проснись, батюшка родимай. / Да не надолго ж я тебе досталась [11, 47].

Рассматривая содержание фольклорного текста как лингвоэстетическую ценность, мы считаем, что его вербальные составляющие следует воспринимать не просто в качестве языковых знаков тех или иных категорий бытия. Эффект плотной связанности композиции и сюжета устно-поэтического текста и лаконичность его жанровых объемов, заданных традицией, обусловливают номинацию характерологических признаков фольклорных концептов посредством словарной системы, двоякой по своему характеру. С одной стороны, это лексическая система, состоящая из отдельных слов (словарь монолексем), находящихся во взаимообусловленных связях и отношениях. С другой стороны, это система текста, состоящая из текстовых отрезков (словесных комплексов в своих разновидностях), которые по объему больше, чем слово. Но особо подчеркнем, что фольклорное слово наделено отличительным свойством – тяготением к блоковости. Стремление отдельного слова к блоковости в словаре фольклорного текста выступает, прежде всего, как свойство номинативное и одновременно объективирующее содержание концепта. При этом в плане номинирования природу блоковости можно квалифицировать как сигнал к переходу от малодостаточности лексического способа номинирования к необходимому дополнению текстовыми номинантами (бинарными, многокомпонентными сочетаниями, тематико-ситуативными комплексами), являющимися уже единицами синтаксического способа номинирования. Словесные комплексы, являясь фактами внутренних номинационных ресурсов словаря текста, свидетельствуют также о поэтапности и динамике языкового освоения окружающего мира, а в связи с этим о соответствующих способах маркирования его реалий.

Ограниченность во времени лексического способа номинирования в процессе адаптационной деятельности человека на определенном этапе стала дополняться, прежде всего, номинационными возможностями именно атрибутивных сочетаний в своих разновидностях. Считаем, что в пределах фольклорного текстового (синтаксического) способа номинирования наиболее продуктивным предстает атрибутивный способ. В языке фольклора бинарные номинанты типа прилаг. + сущ. преобладают по количеству и частотности употребления.

Богатейший номинативный пласт атрибутивных сочетаний, в число которых входят фольклорные "пространственные" номинации, позволяет вербально зафиксировать в определенном семантическом объеме степень познания пространства с избирательным выделением ценностно значимых признаков. Каждый из выделенных признаков на стадии "поэтического" мышления древним человеком воспринимался как символический, метафорический. Эта стадия мышления, полагаем, особенно наглядно запечатлена в содержании фольклорных номинант. По модели прилаг. + сущ. построены бинарные сочетания ***белый свет, зеленый сад, чисто поле, дремучий лес, сине море,*** которые как общефольклорные языковые формы вербализуют "ландшафтную" зону модели концепта ПРОСТРАНСТВО. Образуя парадигму, данные номинации в тематическом статусе уже предстают языковыми средствами, маркирующими фольклорный тип пространственной зоны – "ландшафтный". Что же касается сочетаемости составляющих их компонентов, то она предопределена древними ассоциациями, возникавшими на основе тесной связи представлений о явлениях и их признаках. В фольклоре коллективное сознание народа – автора устно-поэтических произведений – в членении ландшафтного пространства запечатлено прежде всего с позиции зрительного восприятия интенсивности, насыщенности свето-цветового спектра. См. компоненты ***зеленый, чистый, дремучий, синий***, объединенные на основе "свето-цветового" семантического регистра. Так, например, к слову ***свет*** – 'нечто белое, открытое' (в этом исходном значении оно близко к древнему смыслу слова ***поле, полый*** – 'свободный, открытый') присоединилось во времени именно слово ***белый***, еще ахроматическое по содержанию; иначе, ***белый свет*** – это 'светел свет'. Подобное тавтологическое сложение смыслов, подчеркивает

В. В. Колесов, могло возникнуть только в произведениях народного творчества, т. е. долго они не были ни книжными, ни разговорными [12, 222]. Впоследствии семантика сочетания ***белый свет*** стала приобретать собственно жанровую специфику, и данная номинация выступает как доминантная в ряду обозначений "ландшафтного" типа. Генетически семантическая согласованность слов обусловливает их устойчивость в совместной сочетаемости, а также присутствие в структуре единого значения экспрессивного ореола, реализующегося в тексте. Общепринятым утверждением стали слова А. А. Потебни относительно признака ассоциативной блоковости, тесно объединяющего компоненты в сочетаниях типа прилаг. + сущ.: "... чем больше вглядываешься в народную песню, сказку, пословицу, тем больше находишь сочетаний, необходимо условленных предшествующей жизнью внутренней формы слов" [13, 35].

Последовательность в организации приведенных фольклорных компонентов в "ландшафтной" парадигме определяется не только "светоцветовым" семантическим регистром. Место каждой номинации в тематическом ряду после доминантной ***белый свет*** – это также факт объективации особенностей организации фольклорного содержания концепта ПРОСТРАНСТВО. Основой концептуализации фольклорного пространства (а также времени) во всех жанрах предстает образ-понятие круга, который является господствующим при формировании данного априорного концепта. Обратим внимание, что фольклорная стратегия формирования категории пространства, определяемая моделью круга, свойственна не только языку фольклора, но и языку вообще в его диахроническом состоянии. Впоследствии и ныне, на синхроническом уровне, как отмечают исследователи, язык отражает произошедшую переориентацию в восприятии пространства, определяемом уже образом-понятием прямой [14, 70].

Какие признаки образной универсалии круга моделируют понятие пространства в жанрах фольклора? Они следующие: центр круга, плоскости окружностей, радиально ориентированные на центр, сама окружность – правильная кривая линия и др.

Осмысление номинационного содержания "пространственных" единиц в лексиконе языка фольклора убеждает, что в нем также отразилась, начиная с древних времен, такая пространственная модификация круга, как сфера [15, 55]. Внутри сферы пространство охвачено крестообразно от центра радиально по горизонтали и по вертикали вверх – вниз. Образ-понятие круга и его модификация – сфера – определяют особенность восприятия коллективным разумом в фольклорном языке именно так "видеть" пространство. Материализация этнокультурной информации ответа на вопрос "Как именно?" зависит от специфики фольклорного языка, статуса единиц, маркирующих признаки пространства.

Радиальная дискретность зоны по горизонтали в фольклорном языке общежанрово объективирована на основе бинарной оппозиции "свой-чужой", корреляты которой многомерны в своей представленности. З***еленый сад*** – это 'свое пространство – познанное, освоенное, неопасное, закрытое, terra culta'. ***Чисто поле*** – 'не свое пространство, больше чужое, еще не познанное, осваиваемое, открытое (еще не terra culta)'. ***Дремучий лес*** – 'чужое пространство, непознанное, опасное, terra inculta'. ***Сине море*** – 'пограничье по горизонтали между своим и чужим, познанным и непознанным, опасным и неопасным, освоенным и неосвоенным' – также значимый параметр в фольклорной концептуализации пространства. В сферической модели пространства ценностно определяемой является точка центра, в пределах которого находится человек и предпринимает действия в освоении внешнего и внутреннего мира.

Следует подчеркнуть, что в содержании устно-поэтических текстов в зависимости от степени освоенности пространства наблюдается "переключение" в объективации характериологических концептуальных признаков по линии "внешнее – внутреннее (эго-, личностное) пространство". В связи с этим начинают "высвечиваться" другие возможности языковых средств и способов в манифестации концептуальных смыслов. Проиллюстрируем свое наблюдение. Во внешнем пространстве близлежащим к жилищу человека является окультуренный ландшафтный топос, обозначаемый в фольклорном языке традиционной бинарной номинацией з***еленый сад,*** функционирующей в различных вариантах: ***зелен сад*** (морфологический), ***зеленый сад, сад ...зеленай*** (морфологический, фонетический), ***зеленый садик, зеленый садочек, зелененький сад***, ***зеленай ...садок*** (морфологический, фонетический, морфосемантический), ***сад, садок*** (с "нулевым" адъективом). Вариантное строение номинации выдерживается в рамках фольклорной традиции и обусловлено экзеплярностью – свойством, присущим языковым единицам. На наш взгляд, вариативность и в связи с этим частотность в пределах ткани фольклорного текста – еще одна из языковых форм репрезентации ценностной значимости тех или иных концептуальных признаков.

Общежанровая языковая единица ***зеленый сад*** – знак освоенного пространства, бывшего когда-то в пределах дремучего леса. В былинах, лирических песнях семантика номинанты ***зеленый***

сад – преимущественно "женская". См. ближайшее синтаксическое окружение***: матушкин зеленый сад…, девицы красной зеленый сад***. В фольклорных сюжетах, в которых активна ключевая номинация ***зеленый сад***, повествуется о мирных ситуациях: встречах, знакомствах, обещающих новые повороты в судьбе: ***Посажу я тебя во зеленый сад, / Во зеленый сад, под яблоню*** (по контексту – речь идет о сватовстве. – *Т. С.*). [16, 1, 222]. Признаковость символического обозначения невесты по ее месту нахождения оформляется синтаксическим окружением, образованным от сочетания ***зеленый сад***: ***Ой, да ты, рябина, да ты, рябинушка. / Ой, да ты садова зелена прикудрявая*** (о девушке) [16, 1, 198]. ***Зеленый сад со вишеньем. Виноград с орешеньем*** (о приданом невесты) [16, 2, 221]. ***Есть у тя молода племница… / У ней как есть в зеленых садах / Дубьица – вязье повыращенное, / Позволь-ка мне …повырубити***... [10, III, 46]. В данных примерах и в последующих реализовалось древнее представление о тесной взаимосвязи в пространстве Вселенной человека и дерева как воплощение мифа "человек (люди) – дерево (деревья)". Деревья – носители жизненной субстанции, которая передается человеку и трансформируется в его жизненную силу и здоровье. В фольклорных повествованиях такая ценностная значимость взаимосвязи человека и дерева (и других растений) как центрального локуса раскрывается в контекстах с ключевыми "ландшафтными" номинациями, и особенно в фольклорных строках с сочетанием ***зеленый сад***. В последнем примере – в былинных строках – фитонимическое образование ***дубьица – вязье повыращенное*** – вербальный символ физически созревшего человека (чаще – невесты), исполненного жизненной силы. Вегетационной зрелости дерева подобен и человек: см. строчки: ...***позволь-ка мне …повырубити…***, т. е. взять в жены**.** Ср. с содержанием поговорки, бытующей в современной разговорной речи: ***По себе дерево срубил***, – так заявляет мужчина о своем удачном выборе жены, с которой прожил уже немало лет. См. также о ритуальном действии – заламывании ветки в лирической песне – знаке предстоящих изменений в жизни женщины: ***Черная ягода смородина / Зелена она заломана*** (заломил добрый молодец, выбирая невесту) [16, 1, 260].

Ключевая номинация ***зеленый сад,*** окружающее контекстное содержание с фитонимическими компонентами образуют вербальный символический комплекс как фольклорный способ маркирования ряда взаимосвязанных концептуальных признаков: освоенность пространства и осознание его как terra culta в мире природы; значимость фитонимического локуса – дерева, вегетационным циклам которого изоморфны проявления человека: физический, возрастной расцвет, переживаемый положительный эмоционально-оценочный опыт на новом этапе жизненного пути. Здесь приведем некоторые данные ассоциативного эксперимента – реакции (однословные, сверхсловные) на номинационный стимул ***зеленый сад***. Выявленные концептуальные дескрипторы "перекликаются" во времени с символической объективацией предназначенности фольклорного топоса и свидетельствуют о некотором сохранении в сознании современных носителей языка этнической традиции в восприятии фрагментов образа мира.

Количество респондентов – 38. Общее количество реакций – 34 на номинационный стимул ***зеленый сад***				
Концептуальный дескриптор, частота			Реакции однословные, сверхсловные, частота	
1.	Завершенность вегетационного цикла (вида, – ов) дерева (-ьев)	13	Яблоко (-и) Яблоня с плодами Урожай Фруктовый сад	9 2 1 1
2.	Вегетационный цикл в процессе (признак по цвету)	5	Яблони в цвету Цветущий Цветы желтые Зелень Белый	1 1 1 1 1
3.	Время сезонное, персональное	5	Весна Лето Молодость	3 1 1
4.	Положительная оценочность	5	Красиво Сказочный сад Красивый и прекрасный	3 1 1
5.	Пространство: часть Вселенной- Освоенное- Около жилья- Предел-пограничье-	4	Природа Парк Дом Калитка	1 1 1 1
6.	Состояние, ощущение	2	Покой, вкуснота	2

В рамках лингвоэстетической сферы, которой являются тексты русского фольклора, анализируемая номинация проявляет свои функциональные свойства: общежанровость семантического содержания при маркировании освоенной зоны, где человек в безопасности может реализовать проявления своего внутреннего мира; художественную образность и символичность; стабильно положительную аксиологичность.

Таким образом, фольклорный вербальный код, являясь транслятором этничности, этнической культуры как наиболее древних и устойчивых форм информационного структурирования мира, считаем, является весьма объемным в своей представленности по языковым способам и средствам. При полижанровости и поликодовости текста репертуар языковых единиц, актуализирующих содержание фольклорных концептов, различен: от морфемы к слову до фрагментов текста, образующих в комплексе фольклорный словарь монолексем и словарь текста. В пределах фольклорного лексикона номинационный потенциал предстает убедительным лингвоэстетическим ресурсом отечественного языка, цель которого – сохранить и передать потомкам богатейшую информацию от имени коллективного автора фольклорных произведений – русского народа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Артеменко Е. Б. Язык русского фольклора как эстетически специализированный феномен / Е. Б. Артеменко // Современная языковая ситуация и совершенствование подготовки учителей- словесников: В 3 Ч. – Воронеж, 1996. – Ч. 3. – С. 39-41.

2. Гильфердинг А. Ф. Онежские былины. В III Т. / А. Ф. Гильфердинг. – М. – Л.: АН СССР, 1949. – 1951.

3. Евтушенко О. В. Картина мира: от хаоса к космосу / О. В. Евтушенко // Русский язык: исторические судьбы и современность. Международный конгресс. Труды и материалы. – М.: МГУ, 2001. – 518 с.

4. Колесов В. В. Мир человека в слове Древней Руси / В. В. Колесов. – Л.: ЛГУ, 1986. – 311 с.

5. Колесов В. В. Логико-философский аспект исследования ментальности / В. В. Колесов // Отражение русской ментальности в языке и речи. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. – Липецк: Липецкий гос. пед. ун-т, 2004. – 445 с.

6. Лирические народные песни: В 2 Ч. – Л., 1955.

7. Лихачев Д. С. Раздумья / Д. С. Лихачев. – М.: Детская литература, 1991. – 318 с.

8. Лурье С. В. Метаморфозы традиционного сознания / С. В. Лурье. – СПб., 1994.

9. Народные песни сел Купино и Большое Городище Шебекинского района Белгородской области. – Белгород, 1995. – 125 с.

10. Оссовецкий И. А. О языке русского традиционного фольклора / И. А. Оссовецкий // Вопросы языкознания / – М., 1975. - № 5. – С.66-77.

11. Попова З. Д. Очерки по когнитивной лингвистике / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – Воронеж, 2001.

12. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – 2-е изд. – Л.: ЛГУ, 1986. – 364 с.

13. Потебня А. А. Эстетика и поэтика / А. А. Потебня. – М., 1976.

14. Толстой Н. И. Язык – литература – культура – национальное самосознание (резюме доклада на пленарном заседании Международной юбилейной сессии, посвященной 100-летию со дня рождения В. В. Виноградова) / Н. И Толстой // Вестник Московского университета. – М., 1995. - № 3. – Серия 9. Филология. – С. 140-163.

15. Харченко В. К. Словарь богатств русского языка. Редкие слова. Метафоры. Афоризмы. Цитаты. Биографемы: В II ТТ. / В. К. Харченко. – Белгород: Изд-во Белгородск. гос. ун-та, 2003. – Т.1. А – М. – 305 с. – Т.2. Н – Я. – 314 с.

16. Черепанова О. А. Концепт круга в структуре текста и в языке заговоров / О. А. Черепанова // Язык и поэтика фольклора. Доклады Международной конференции. – Петрозаводск, 2001. – 270 с.

Рецензент – В. К. Харченко.

"РУСЬ" И "ЧУДЬ" ИВАНА БУНИНА (К ПРОБЛЕМЕ РУССКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА В ВОСПРИЯТИИ ПИСАТЕЛЯ)

© 2005 М.Ю. Фиш

Воронежский государственный университет

Тема загадочной русской души стала одной из тех, к которым И. Бунин обращался на протяжении всего своего творчества. Писатель, далекий от идеализации народа, обнаживший самые отрицательные его черты, тем не менее как никто другой любил и остро чувствовал его. В творчестве Бунина мы видим контрастные, на первый взгляд, произведения: с одной стороны – "Сосны", "Мелитон", "Захар Воробьев", "Аглая", а с другой – "Ночной разговор", "Ермил", "Деревня", "Петлистые уши". Подобную неоднозначность русского человека, в котором цельность граничит с раздробленностью, а святость с звериной жестокостью, Бунин объясняет в "Окаянных днях": *"Есть два типа в народе. В одном преобладает Русь, в другом – Чудь, Меря"* [2, 58].

В представлении писателя внешняя жизнь не оказывает существенного воздействия на внутренний мир человека, а потому Бунин стремится понять его прежде всего на эмоционально-чувственном уровне. Это подтверждается наличием в его произведениях персонажей со сходной судьбой, но различным отношением к окружающему миру.

Так, в рассказах "Мелитон" (1900-1930) и "Ермил" (1912) речь идет о караульщиках леса, живущих вдали от людей. Перед нами два разных сознания, что выявляется особенностями композиции. Первый рассказ построен от лица повествователя и представляет собой ожидание исповеди Мелитона, а второй, содержащий историю преступления Ермила, написан от третьего лица, но дает слово и герою.

Повествователь в "Мелитоне" рассматривает человека с точки зрения его социальной принадлежности. В момент первого свидания с караульщиком ему двадцать лет, а во время последнего – перед нами уже взрослый человек. Степень персонификации здесь слабая, мы узнаем о его настроении и образе мыслей с его собственных слов. Повествователь хочет понять Мелитона, но воспринимает его только как представителя крестьянского сословия, которому, согласно традиционному для народнической литературы взгляду, свойственно иметь вполне определенный круг интересов: семья, служба, религия. Провоцируя Мелитона на разговор, повествователь затрагивает каждую из этих тем и ожидает, что тот будет говорить о своей жизни с охотой, искать сочувствия. Мелитон же не видит необходимости в разговоре, а потому перед расспросами барина чувствует себя беспомощным *("Он просто и беспомощно взглянул на меня")* [1, I, 351].

Бунину необходима дистанция между героем-повествователем и автором для того, чтобы показать проблему непознаваемости чужой жизни. Мелитон для Бунина вовсе не однозначен. Согласно концепции писателя, человек *"больше чувствует, ощущает, вспоминает, чем мыслит и поступает"* [4, 98]. В отличие от повествователя, который полагает, что с помощью расспросов сможет понять Мелитона, автор полагает, что таким образом невозможно постижение загадки героя.

В произведении рассказывается о двух приездах повествователя к Мелитону, и дважды разворачивается ситуация несостоявшегося диалога. Движется фабула, а сюжет повторяется, показывая, что мировоззрение повествователя не меняется. Таким образом, в центр авторского внимания попадает и сам повествователь, который выражает точку зрения типичного либерала девятнадцатого века, рассматривающего человека в историко-социальном аспекте.

Бунин спорит с подобным подходом к человеку. Расспросы повествователя лишь отдаляют героев друг от друга. У Мелитона особое отношение к миру, к жизни и смерти. Повествователя поражает его *"готовность лечь "под святые" когда угодно"* [1, I, 350]. Автор пытается осознать, что лежит в основе подоб-

ного мироотношения. Мелитон живет в гармонии с миром и самим собой и не нуждается в сочувствии и сопереживании. Несостоявшийся диалог показывает, что человека нельзя понять логически, так как он изначально иррационален.

Рассказ "Ермил" представляет собой изустно воплощенный монолог. Мы ничего не знаем о рассказчике, он внешне нейтрален и свою позицию словесно не обозначает. Создается впечатление, что события записаны со слов главного героя. Рассказчик несколько приближен к герою, так как является очевидцем событий: *"В наших местах есть довольно большой лес, который зовут Островами. Вот что случилось в нем несколько лет тому назад, на Святках..."* [1, II, 398]. В рассказе Бунин применяет "феноменологический" принцип, который наиболее ярко проявляется в описаниях, характеризующих состояние героя, когда "метафора и эпитет из общезначимых и "объективных" становятся субъективными" [5, 92]: *"Ух, как зловеще шумел невидимый лес в те черные, непроглядные ночи, когда, как говорится, хоть кричи, не докричишься..."* [1, II, 398]

Если в "Мелитоне" форма повествования от первого лица подчеркивает невозможность познания души караульщика (Мелитон немногословен и не понимает смысла обращенных к нему слов), то в "Ермиле" Бунин показывает внешне противоположную ситуацию: герой охотно говорит о своей жизни и, кажется, объясняет причину совершенного им убийства. Однако его душа остается не менее загадочной, чем душа Мелитона. Это происходит от того, что Ермил сам не до конца осознает, по какой причине убивает. Здесь, как и во многих других произведениях, автор затрагивает проблему ценности человеческой жизни, как своей, так и чужой, в восприятии мужика.

В бунинском герое проявляется не столько жестокость и бессердечие, сколько более сложное качество, когда "*безразличие к смерти и небрежность к жизни определяется не восточным фатализмом, а некой неземной, оторванной от ненавистных будней невесомостью и легкостью"* [5, 167-168]. Писатель пытается определить, что движет героями в их стремлении заглянуть за границу земного существования, с готовностью сделать шаг в мир иной.

Бунин, не раз говоривший о своем страхе смерти, часто обращается к тем героям, которым подобное чувство неведомо. Отношение человека к смерти определяет всю его жизненную философию, особенности которой писатель объясняет не какими-либо внешними событиями, а наличием глубинного пласта сознания, который связывает современного человека с его предками и самой природой.

Собственная повседневная жизнь не ощущается бунинским героем как нечто подлинное, а потому и поведение часто становится маской и ролью. Так, в "Ермиле" сама подготовка к преступлению напоминает игру, примерку роли хитрого, жестокого и хладнокровного убийцы. Ему неважно, кто будет убит.

Несмотря на то, что внешне Ермил действует самостоятельно, писатель показывает, что выбор жертвы не случаен, а предопределен судьбой. Неизбежность смерти Ваньки Махора обозначена его сходством с бараном – жертвенным животным: "*...лицо его было длинно, крупно и очень бледно, взгляд бараний, белый, прям и нагл"* [1, II, 406].

И Ермил уже не соответствует тому образу "*малорослого, коротконогого, морщинистого мужичишки"* [1, II, 398], в котором он предстал в начале рассказа. Он наделяется загадочностью, становится обладателем силы и власти. Герой вообразил, как должно все произойти, и не сомневается в том, что так и будет. И уже сложно понять, предугадал ли Ермил свою судьбу или придумал ее, заставив события развиваться по сочиненному им сценарию.

Смена роли караульщика, который боится и "лиходеев", и мрака леса, на роль убийцы уничтожает не только "страх злых людей", но и то, что находится по ту сторону материального мира: явившемуся во сне отцу герой говорит: "*Я теперь тебя не боюся"* [1, II, 407]. Не случайно ему видится сон накануне убийства. Мотив сна, один из самых продуктивных в творчестве Бунина, как правило, связан с мотивом рока. Во сне возможно смещение времени и пространства, соотнесение настоящих событий с судьбами прошлого. Сон подразумевает "зрячесть" духа, требует от героя работу души. Однако Ермил не только не воспринимает сон как знак, предупреждение, но и вообще не обращает на него внимания.

Власть над жизнью и смертью другого человека дает ему чувство превосходства над людьми. Возникает парадоксальная с точки зрения житейской логики ситуация: факт убийства не только не мучит Ермила, но, наоборот, дарует ему душевное спокойствие, идущее от осознания собственной значимости. Лишение человека жизни становится способом его самореализации.

Ермил выбирает для себя роль убийцы интуитивно, сам не до конца понимая, с какой целью он его совершает: первоначальное стремление защитить себя перерастает в жела-

ние совершить убийство ради самого убийства: "*Теперь, если бы ему сказали, что никто к нему не придет, он бы, кажется, молить стал о том*" [1, II, 404]. Двойственная мотивировка преступления проявляется в его словах, произнесенных на суде: "*Злые люди загубить хотели, а я того весь век ждал*" [1, II, 409].

Бунин показывает, что настоящая причина, влияющая на поведение героя, его отношение к чужой жизни, кроется в той "темной силе", которую чувствует Ермил и которая становится частью его самого.

Важной деталью, определяющей истинную суть Ермила, являются желтые глаза. Желтый цвет в произведениях Бунина часто приобретает особую семантику: он принадлежит сфере бессознательного, иррационального, выступает как предвестие беды. Люди избегают Ермила, чувствуют угрозу, исходящую именно от его желтых глаз. Не случайно "*орал за ним*" Ванька Махор: "*Погоди, погоди, я те подыму со лба волосы!*" [1, II, 402] Ермил живет, *"надвинув шапку на глаза"*, чтобы скрыть то, *"что далеко не так он прост, как думают"* [1, II, 398]. Именно в пронзительных желтых глазах фокусируется то глубинное, неигровое начало, которое не всегда осознается самим героем. С помощью цветовой детали автор показывает, что в Ермиле, помимо "Я" разумного присутствует "Я" глубокое и темное, "Я" древнего предка, вместившее в себя грозную силу человеческой природы, которая живет своей таинственной жизнью и не поддается логическому объяснению.

Оказывается, что практически невозможно увидеть истинное лицо мужика за той маской, которую он на себя надевает. Исповедь героя является рассказом не о себе, а о хорошо исполненной роли убийцы. Ложным является и его раскаяние. Более того, Ермил горд своим преступлением: отбывая наказание в монастыре, на предложение постричься в монахи он говорил: *"Нет, я дюже преступный"* [1, II, 409]. Таким образом, исповедь героя не приближает к разгадке его тайны.

И Мелитон, и Ермил, так же как и другие персонажи бунинских произведений, не могут быть поняты исходя из анализа их слов и поступков. В этом писатель противостоит литературе девятнадцатого века, где "герой был типичен, воплощая культурные силы, по отношению к которым он в той или иной степени был свободен" [4, 103]. В концепции Бунина человек наделен теми неизменными "феноменологическими" свойствами, которые присущи людям во все времена. По мнению Г. Ю. Карпенко, в рассказе "Петлистые уши" Бунин объясняет склонность героя к преступлениям наличием в нем одной "*из тех неизбежностей человеческой природы, которая повсеместно реализовывалась, начиная с библейских времен, и успешно осуществляется в современной истории, – это страсть к насилию*" [3, 21]. То же можно сказать и по отношению к Ермилу: осознавая преступность своего поступка, он "с удовольствием" поддается искушению убить человека, следуя внутренней необходимости реализовать заложенную в него природой "*самую свирепую и самую обыденную жестокость к так называемому ближнему*" [1, II, 569].

Пытаясь понять тайну русского человека, Бунин соотносит своих героев с такими важными для него понятиями, как природа, вера, память.

В "Мелитоне" главный герой представлен как гармоничная часть окружающего мира. Связь героя с природой показана на уровне цвета: описания караульщика и пространства, окружающего его, находятся в одной гамме природных оттенков. В изображении Мелитона встречаются цвета: "*бледно-бирюзовые глаза*", "*бирюзовые глаза*", "*белая рубаха*", а также определение, косвенно указывающее на цвет, – "*чистый*" (*"...чисты портки и рубаха", "подбородок чисто пробрит"*). В восприятии повествователя и вся жизнь караульщика характеризуется как "чистая". В пейзажах рассказа также преобладают светлые цвета и оттенки. Слово "*светлый*" в различных формах употреблено семь раз, трижды – определение "*свежий*" (*"свежая поросль осин", "лес похолодевший, свежий", "начали свежо и отчетливо бить перепела"*), примерно шесть слов со значением "*блестеть, излучать свет*" (например, "*бенгальским огнем посыпался иней", "Большая Медведица бриллиантами висела по небу*" [1, I, 355].

Среди наименований цвета в части рассказа, описывающей первый приезд повествователя, чаще всего встречаются оттенки зеленого: *"зеленоватые кусочки лунной ночи", "небо стеклянно-зеленое", "ярко-зеленый след по седой траве"*. Зеленый выступает как цвет природы, жизни. Не случайно в песне Мелитона тоже упоминается зеленый цвет: *"Слышно было, что рассказывал он в песне про какие-то зеленые сады"* [1, I, 352].

Во время второго посещения Заказа повествователь становится свидетелем молитвы Мелитона. В природе появляются оттенки желтого и красного: *"малиновым шаром"* пробивался сквозь мглу месяц, становясь *"все ярче, все золотистей", "дивной красной звездой засветился огонек в караулке"* [1, I, 353]. Эти

цвета, соотносящиеся в творчестве Бунина с иррациональным восприятием действительности, предвосхищают встречу с Мелитоном, усиливают мотив загадки, обозначают близость героя первобытно-природному восприятию мира.

Мелитон живет в гармонии с природой, которая понимается как часть космоса, вечно существующая стихия.

Если пейзаж в "Мелитоне" передает радость бытия (в нем цветовые оттенки преобладают над ахроматическими), то гамма "Ермила" совсем иная. Рассказ написан в черно-белом цвете, упоминаний основных цветов – около шестнадцати, в то время как ахроматических – более сорока. Природа увидена глазами Ермила, потому в описаниях почти отсутствуют оттенки, среди цветов чаще встречается "рыжий" (три раза) и "синий" (дважды).

Восприятие героем окружающего мира в черно-белых тонах говорит о неспособности воспринимать красоту природы. Действительность, какой ее видит Ермил, дисгармонична, страшна, темна. Природа для него, как и все вокруг, является враждебным началом. С одной стороны, темнота внушает Ермилу ужас, а с другой – он идет навстречу "темной силе". Свою принадлежность ей он не осознает, но ощущает. Темный цвет, таким образом, является частью природного мира и в то же время соотносится с героем, обозначает наличие в нем первобытных инстинктов, разрушительной силы. С того момента, когда Ермил начинает готовиться к убийству, темнота перестает его пугать. После совершения преступления Ермил больше не прячет глаза. "*Вызванный, он встал твердо, разобрал густые волосы на потеющем лбу, откинул голову, отвечал точно, охотно, щурясь добродушно, с хитрецой по-стариковски...*"[1, II, 408]. Природный инстинкт насилия, найдя выход в убийстве, больше не тяготит Ермила.

Склонность к убийству, жестокость – свойства не приобретенные, а заложенные в человека с рождения, а следовательно, неискоренимые, считает Бунин. Смятение, борьба чужды и неведомы с определенного момента душе убийцы. И тогда для преступления отсутствуют какие-либо психологические преграды.

Что касается религиозных мотивов, Ермил кажется набожным, но молитва для него – привычный ритуал, лишенный внутреннего содержания. Свое безверие Ермил не осознает: *"Он всю жизнь полагал, что верит в бога, но только полагал"* [1, II, 402].

Преувеличенное мнение о себе – результат осознания себя избранником, но не бога, а "темных сил". Соотнося совершенное преступление с существующими моральными законами, Ермил признает свою греховность. Совершив убийство, он нашел выход жестокости, существовавшей в нем помимо его воли. Ермил выполнил то, что ему было предназначено свыше, поэтому он с готовностью и даже радостью принимает положенное в обществе наказание. В роли раскаявшегося грешника он чувствует себя значительнее и увереннее: "*Войдя, он долго крестился на золотой образ в углу", "В монастыре...не было человека работящее его..."*[1, II, 408]

Вера Мелитона иная. Он готов раствориться в мире. У повествователя герой ассоциируется с отшельником, праведником, а его жилище – со скитом. Мелитон, в отличие от Ермила, не боится смерти. Молитва его умиротворяет, гармонизирует отношения с миром, после нее он *"был особенно тих и ласков"* [1, I, 354]. На свою жизнь Мелитон смотрит с христианским смирением: *"На то и живем-с, чтоб за грехи каяться", "Едят и хуже моего, да и то не гневят бога жалобой"* [1, I, 354]. Чувство родства со всем сущим – часть его души, то, что не может быть осознано, объяснено логически. Оно естественно. Поэтому Мелитон и не понимает, почему барин называет его святым, безгрешным.

Мелитон для повествователя является хранителем лучших черт уходящего, былого крестьянства. Кроткий, незлобивый, живущий в гармонии с природой и собой, Мелитон воплощает светлое начало русского народа. Писатель видел в этом герое черты редкой, вымирающей породы предков. Среди жителей современной ему деревни Бунин все чаще наблюдает отчужденность от мира природы, а следовательно, потерю первобытной мудрости инстинктов, которую автор ценил больше, чем мудрость разума. Современный человек у него "слишком далек от целостности, он аморален и неполноценен, а жизнь его фрагментарна и незначительна" [5, 122].

Отсутствие целостности является следствием того, что люди утрачивают память прошлого. Понятие "прапамяти" является очень важным для понимания концепции художника. Это *"невещественная, духовная, психологическая и одновременно вещественная, биологическая связь со столь же таинственными духовно-вещественными основами бытия"*[5, 10]. Именно в прапамяти, принадлежащей темной области подсознания, сосредоточена связь человека с прошлым.

Величайшей бедой и серьезным дефектом Бунин считает отсутствие памяти. Ермил, в отличие от Мелитона, не чувствует родства с природой, ни во что не верит, им движет "темная сила". Разница между героями проявляется и на уровне их портретных характеристик.

В Мелитоне преобладают черты, которые традиционно в нашей литературе ассоциировались с русской нацией: *"Росту он был высокого, телом худ и костляв. Серые густые брови и такие же усы, на щеках сходившиеся со щетинистыми баками, придавали ему вид суровый, но лысина, эти бирюзовые глаза и чистая крестьянская рубаха...говорили о кроткой отшельнической жизни"* [1, I, 350]. В Ермиле преобладают азиатские черты: он небольшого роста, у него густые волосы, маленький лоб, желтые глаза.

Таких носителей памяти о Древней Руси, как Мелитон, Бунин любил до самозабвения. Азиатчину же в том воплощении, какое она нашла в Ермиле, ненавидел. *"Но и в том и в другом есть страшная переменчивость настроений, обликов, "шаткость", как говорили в старину. Народ сам сказал про себя: "Из нас, как из дерева, – и дубина, и икона," – в зависимости от обстоятельств, от того, кто это дерево обрабатывает: Сергий Радонежский или Емелька Пугачев"* [2, 58], – продолжает Бунин в своем дневнике.

Таким образом, несмотря на разительное несходство, Ермила и Мелитона объединяет то, что они оказываются несвободны в выборе судьбы и жизнь их определяется иррациональными и неизменными чертами, заложенными в них природой.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бунин И. А. Собр. соч.: в 4 т. / И. А. Бунин. – М.: Изд-во "Правда", 1988.

2. Бунин И. А. Окаянные дни: Неизвестный Бунин / И. А. Бунин– М.: Мол. гвардия, 1991. – 335[1] с. – ("Возвращение"). – Т. 10.

3. Карпенко Г. Ю. И. А. Бунин о "выродках" / Г. Ю. Карпенко // Царственная свобода. О творчестве И. А. Бунина. Межвузовский сборник научных трудов к 125-летию со дня рождения писателя. – Воронеж: Квадрат, 1995. – С. 35-44.

4. Линков В. А. Мир и человек в творчестве Л. Толстого и И. Бунина / В. А. Линков. – М.: Изд-во МГУ, 1989. – 174 с.

5. Мальцев Ю. В. Иван Бунин / Ю. В. Мальцев. – М.: Посев, 1994. – 432 с.

Рецензент – Г. Ф. Ковалев.

АФРОДИТА И ПСИХЕЯ – АРХЕТИПЫ ЖЕНСТВЕННОСТИ В РАССКАЗЕ А. П. ЧЕХОВА “АРИАДНА” (ГЕНДЕРНЫЙ АСПЕКТ)

© 2005 Е.В. Черницына

Воронежский государственный университет

Гендерология, выделившись в конце XX в отдельную дисциплину, стала перспективным направлением во многих гуманитарных науках: в истории (работы О. В. Бердовой “Российская провинция рубежа веков. Гендерный аспект исследования” [2], П. П. Щербинина “Патриотическая деятельность дамских комитетов тамбовской губернии в период войн XIX–XX веков”[11], лингвистике (М. В. Кирилина “Гендер: лингвистические аспекты”[5] и литературоведении (С. Р. Охотникова “Гендерные исследования в литературоведении: проблемы гендерной поэтики”[8], С. А. Коновалова “Отражение гендерных стереотипов в тексте народной волшебной сказки”[6]. Предметом гендерной поэтики как нового направления в литературоведении является *гендер* – культурно-символическое определение пола. Что касается гендерного анализа художественного текста, то в связи с новизной подхода данная методика как эталон отсутствует. Однако учеными делаются попытки такой анализ провести. Так, Е. Трофимова предлагает гендерный анализ повести Толстого “Гадюка”[9]. Схема анализа такова: автор статьи описывает конкретно-историческую обстановку в повести, изображает поведение героини на фоне революционных событий в России начала XX в и постреволюционную адаптацию героини, выявляет гендерный конфликт повести и его видение самим автором. Е. Трофимова проводит этот анализ, рассматривая гендер в общественно-историческом срезе. Безусловно, этот анализ теоретически обоснован и правомерен, однако гендер включает и другой содержательный аспект – архетипический.

Рубеж XIX–XX вв. в российской науке стал переломным периодом, отмеченным острым интересом к поиску ментальных первооснов, архетипических форм сознания. Феномен архетипа был открыт Карлом Густавом Юнгом при анализе психологии бессознательного, а затем импринтирован в широкий научный обиход. Исследователи отмечают независимость и самостоятельность архетипов, переход их из эпохи в эпоху, из произведения в произведение, их власть как априорных идей, сложившихся в человеке еще до пробуждения сознания и далее обуславливающих все процессы мышления, которые нашли претворение и развитие в литературной мысли. (Среди исследователей, изучающих функционирование архетипа в литературе, Е. М. Мелетинский, Н. Фрай и др.)

Исследование этого феномена позволяет ученым более детально и углубленно проникнуть в ткань литературного произведения, дать абсолютно новый, неожиданный взгляд на его идейно-художественное содержание и образую систему, понять, так сказать, неоднозначных для восприятия писателей. Один из них – мастер психологического рассказа А. П. Чехов.

Остановимся на рассказе зрелого периода, название которого уже наталкивает нас на присутствие некой мифологемы – “Ариадна”. Задача статьи – проанализировать образ главной героини рассказа с точки зрения его архетипической наполненности и выявить влияние этого архетипического на сюжетную ткань повествования.

Теоретической базой анализа послужила книга сторонника юнгианской психологии Роберта Джонсона “Она. Глубинные аспекты женской психологии”[4], где автор рассматривает гендер с точки зрения его архетипической проблематики и прослеживает соотношение двух мифологем в женском характере и, соответственно, поведении под названием “Афродита” и “Психея”, полагаясь на миф о Психее и Эросе. Вечная история Амура и Психеи ставит снова вечные вопросы о судьбе человека и дает на них ответы. (Этот миф довольно популярен у классиков XX века: так, К. Льюис осветил содержание мифа с философской точки зрения посредством художественного текста в романе “Пока мы лиц не обрели” [7]. Афродита и Психея – два типа

женственности и вместе с тем составляющие гендера "женственное".

Афродита – богиня, рожденная морем. Она обладает первобытной океанической женской силой, царствуя с незапамятных времен на своем дне. Психологически это значит, что она правит в бессознательном. Она почти недоступна обычному сознанию: с таким же успехом можно пытаться управлять приливами и отливами. Такой архетипической женственностью можно восхищаться, но войти с ней в контакт чрезвычайно трудно. Афродита часто демонстрирует свой деспотический характер, считая, что ее слово – закон. "Каждая женщина имеет внутри себя Афродиту", – утверждает психолог [4, 18].

Психея – волшебное и неземное существо, она настолько невинна и девственна, что ей можно только поклоняться, но в нее никак нельзя влюбиться. Она обречена на постоянное одиночество и не может найти себе мужа. "Психея существует внутри каждой женщины в качестве не сравнимого ни с чем опыта жизни в одиночестве"[4, 23].

"Многие неприятности современной женщины связаны с противостоянием ее двух внутренних сущностей – Афродита и Психея. Такая метафора помогает воссоздать картину психологического процесса; если женщина сможет понять, что с ней происходит, она окажется на верном пути обретения нового сознания" [4, 22].

Задача Психеи как раз и состоит в том, чтобы использовать свою человечность для обуздания и смягчения великой архетипической женственности. В этом суть мифа.

Справилась ли со своей задачей Психея в рассказе А. П. Чехова "Ариадна"? Это предстоит выяснить в данной статье.

Знакомство читателя с Ариадной происходит посредством воспоминания рассказчика: впервые он встретил девушку "протестующей и грозящей кому-то пожаловаться"[10, 60]. Уже здесь в героине проявляется деспотический характер Афродиты. Первые страницы рассказа позиционируют Ариадну как роковую женщину. Становится очевидно, что именно она стала причиной следующих слов Шамохина: "Но беда вот в чем. Едва мы женимся или сходимся с женщиной, как мы уже чувствуем себя разочарованными, обманутыми..."[10, 61]. Это обобщение герой делает, основываясь только на *своем* опыте отношений и только с *одной* женщиной – Ариадной. Он субъективен и он обманут этой женщиной (что заметно уже по первым фразам этого рассказа) причем "необыкновенно красивой и обаятельной" [10, 63]. Вполне естественно, что обманутый герой обвиняет свой объект любви во всех несчастьях, которые с ним происходили, соответственно, он переносит эту свою неудовлетворенность жизнью на образ, который у него создался, и Ариадна превращается в финале рассказа, как и все женщины для героя, в "первобытную самку" [10, 80].

С каждым событием, рассказанным героем, мы узнаем об Ариадне все больше и больше негативного, но наблюдательный читатель понимает, что этот образ не меняется – меняется отношение героя к Ариадне. После одной из встреч ее восприятие героем доходит до абсурда, и он уже воображает ее беременной, чем она становится противна Шамохину, но все же...они по-прежнему вместе. Его держит уже не любовь, впрочем, как и героиню, а *более глубокая связь*, как это ни странно. Он внутренне связан с Ариадной, поскольку является ее двойником. Шамохин настолько же "горяч", насколько "холодна" Ариадна: она "была *холодна* и к нему, и к природе, и к музыке"[10, 65].

На уровне системы образов Шамохин, Котлович, Лубков, ее спутник представляют собой единство трех разных начал, которые составляют ядро характера героини. Портрет Котловича, брата Ариадны, дан сразу после нескольких слов о ней неслучайно: он "ничего не делал, ничего не умел, был какой-то кволый, точно сделанный из пареной репы" [10, 63]. Он был внутренне пуст, как и Ариадна. Именно из-за внутренней пустоты героине нечего было дать внешнему миру, она хотела только получать что-то от него: если понадобится новая лошадь, она могла продать последнее или что-нибудь заложить, если она хотела жить за границей, Ариадна была способна на любую авантюру, чтобы туда попасть. Девушка бессознательно подчинялась "необузданным желаниям" [10, 64] Афродиты.

В то же время эта ее внутренняя бессодержательность граничит зачастую с пошлостью. (Чеховское понимание пошлости отличается особым взглядом: это духовная статичность, при которой возвышенное и поэтическое принимается за низкое и наоборот, это как бы переворот в системе общезначимых вечных ценностей, их опошление до уровня "футлярности".) Это подтверждают ее отношения с Лубковым, примитивным (что, собственно, уже видно по "говорящей" фамилии героя) и беспринципным "захватчиком" удовольствий. Причем сама Ариадна Григорьевна поэтизирует его приземленность, благословляя дерзость и наглость Лубкова. Так, она говорит, глядя на героя сердито: "В самом деле, вы не мужик, а какая-то, прости господи, размазня. Мужчина должен увлекаться, безумствовать, делать ошибки, страдать! Женщина простит вам и дерзость, и наглость, но она никогда не простит этой вашей рассудительности"[10, 66]. Афроди-

та правит бессознательным героини, не встречая внутреннего сопротивления, поэтому Ариадна не может сама прочувствовать, где поэзия, а где пошлость, где истина, а где ложь.

Ариадна инстинктивно чувствует нехватку духовного начала в своей жизни, поэтому ей нужен Шамохин, ее антипод, она делает попытку влюбиться в него: "Ариадна старалась влюбиться, делала вид, что любит, и даже клялась мне в любви", – говорит Шамохин, но в этот момент всякий раз на героя "веет холодом", и ему кажется, что он "слышит пение металлического соловья" [10,66]. Ариадна была лишена того, что заставляет любить – она была лишена души. "Прекрасное лицо и формы", каждое слово и жест "заставляли предполагать в ней возвышенную душу", то есть Психею (греч. – душа), но...этой души не было! В пучине бессознательного героини правила Афродита, провоцируя ее "необузданные желания" и определяя смысл жизни: Ариадна просыпается каждое утро с единственной мыслью: "Нравиться!". И это было целью и смыслом ее жизни". "Ей ничего не стоило даже в веселую минуту оскорбить прислугу, убить насекомое; она любила бои быков, любила читать про убийства и сердилась, когда подсудимых оправдывали" (кровожадность Афродиты). Ариадна боялась трех свечей, тринадцатого числа, приходила в ужас от сглаза и дурных снов, о свободной любви и вообще свободе толковала как старая богомолка, уверяла, что Болеслав Маркевич лучше Тургенева" (мифологическое мировосприятие, примитивизм), но "была дьявольски хитра и остроумна". Хитрость героини Шамохин подчеркивает с завидным постоянством. Это, кстати, типическая черта Афродиты, как справедливо замечает Р. Джонсон: "Современная женщина очень смущается, обнаружив в себе сущность Афродиты, которая проявляется в примитивных трюках и игре инстинктов" [4, 20]. Сопоставим это высказывание с рассказом А. П. Чехова: "Она хитрила постоянно, каждую минуту, по-видимому, без всякой надобности, а как бы по инстинкту"[10, 82]. Этот инстинкт был заложен еще жизнью предков – константный признак архетипа, определенный Юнгом: "Если же регрессия психической энергии, выходя за пределы раннего детства, достигает наследия жизни предков, тогда пробуждаются мифологические образы – архетипы"[12, 90].

Но, несмотря на всю негативную коннотацию, энергия Афродиты имеет большую ценность. "...У природы, – говорит главный герой, – когда она творила эту девушку, был какой-то широкий, изумительный замысел" [10, 64]. Какова же была эта великолепная задумка природы? Ариадна могла бы стать богиней или женой Цезаря. (В тексте есть небольшая подсказочка: героине "все прощалось и все позволялось как богине или жене Цезаря".) Но это, естественно, метафора. Так или иначе, подразумевается, что Ариадна могла бы достичь невероятных высот, неважно в чем: в управлении государством или собственным домашним хозяйством, в искусстве (в частности, в живописи) или в стирке белья и т. д. Но в жизни она не добилась ничего вообще..., потому что не направила данную ей природой энергию, "замысел" на личностный рост. Так, мы легко можем понять, почему в живописи Ариадна не смогла добиться успеха: не для кого не секрет, что для таланта необходим порыв души, творческий экстаз. Если этого нет, то художественное произведение, каким бы искусным оно не было, всего лишь техника.

Однако сугубо отрицательными героинь Чехов не изображает, и Ариадна как бы компенсирует отсутствие духовности находчивостью и артистизмом: однажды за ужином она, не обращаясь к герою, стала говорить о том, что "если бы она была мужчиной, то не кисла бы дома в деревне, а поехала бы путешествовать, жила бы зимой где-нибудь за границей, например, в Италии"[10, 65]. Когда герой приехал за границу к Ариадне, она в течение разговора требовала, чтобы тот смотрел ей в глаза, и спрашивала, помнит ли он их маленькие ссоры и пикники: в настоящее время это известный гипнотический прием. Приятное воспоминание как бы обновляет забытое чувство и дает возможность манипулировать человеком (знаменитая якорная техника).

По словам Р. Джонсона, энергия Афродиты "способствует развитию личности и стимулирует к росту все ее окружение, если ее на определенном этапе перенаправить на рост личности" [4, 30]. В этом заключается роль Психеи, ведь именно энергия духа дает человеку направление в жизни, но Ариадна запуталась и запутала свое окружение, поскольку не использовала энергию Психеи для своего личностного роста. Архетипическая фемининность без внутренней духовной поддержки загнала Ариадну в ловушку суррогатного существования. На этом фоне в рассказе миф об Ариадне, положенный в основу произведения, получает неожиданное развитие.

Согласно мифу, Ариадна влюбилась в Тесея, прибывшего убить минотавра, и помогла ему: вручила полученный от Дедала клубок нити, который он разматывал, пробираясь по лабиринту. Герой убил Минотавра и с помощью нити сумел выбраться обратно. В рассказе А. П. Чехова Ариадна сама нуждается в этой путеводной нити: из московской губернии девушка едет за границу (в Италию, Францию, Венецию), позже на пароходе "Одесса – Севастополь", где Шамохин рассказывает историю своих отношений с ней, она прибывает в Ялту.

Пребывая за границей, она присылает Шамохину письма с подписью "брошенная вами Ариадна", "забытая вами Ариадна". Это ставит в тупик и самого героя, он восклицает: "Куда же мне, наконец, идти и что мне тут делать?" [10, 70].

Ариадна – не исключение из всей образной системы писателя: подобные ей героини встречаются неоднократно в его рассказах. Ей вторит, например, героиня рассказа "Попрыгунья" с ее умозрительным поиском великих людей и неосознанным архетипическим коварством по отношению к близким. Но есть и другая крайность: героини рассказов "Душечка", "Анюта". Душечка лишена личностного стержня, поскольку она есть воплощение любви, она обезличивает себя этой любовью, не используя энергию Афродиты для своего духовного роста и самоактуализации.

Между этими полюсами в рассказах А. П. Чехова присутствует и промежуточный тип – героиня рассказа "Анна на шее", которая стоит на перепутье: наделенная духовным началом, она способна к любви и сочувствию, стеснительна, совестлива. Свадьба пугает ее, но с точки зрения мифа, замужество Психеи сродни венчанию со смертью – это одно из испытаний, которое встречается каждой женщине. Оттого, как девушка его преодолеет, зависит ее дальнейшая жизнь. Но эгоистические порывы Афродиты подавляют духовное начало Психеи в Анне: "Она уже поняла, что она создана исключительно для этой шумной, блестящей, смеющейся жизни с музыкой, танцами, поклонниками, и давнишний страх ее перед силой, которая надвигается и грозит задавить, казался ей смешным; никого она уже не боялась"[10, 19].

Итак, в данной статье были кратко охарактеризованы два типа женственности – Афродита и Психея как составляющие гендера в рассказах А. П. Чехова и их сюжетообразующая функция. Преобладание одного архетипа и игнорирование другого заводит героинь и их близких людей в тупиковые ситуации и не дает им возможности развиваться. Рассказы А. П. Чехова дают благодатную почву для глубокого психологического анализа женской натуры вообще. Думается, многие черты архетипического свойства в образе Ариадны узнают в себе и наши современницы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агбунов М. Античные мифы и легенды. Мифологический словарь / М. Агбунов. – М.: МИКИС, 1994. – 368 с.

2. Бердова О. В. Российская провинция рубежа веков. Гендерный аспект исследования / О. В. Бердова //Гендерные исследования в гуманитарных науках: современные подходы. Материалы международной научной конференции. Иваново. История, язык, культура. – Иваново: Издательский центр "Юнона", 2000. ЧастьIII. – 124 с.

3.. Большакова А. Ю. Теория архетипа на рубеже XX – XXI веков / А. Ю. Большакова // Вопросы филологии. – № 1. – 2003. – С. 37-47.

4. Джонсон Р. А. Глубинные аспекты женской психологии / Р. А. Джонсон / Пер. с английского – М.: Които-Центр, 2005. – 112 с.

5. Кирилина А. В. Гендер: лингвистические аспекты / А. В. Кирилина // Гендерные исследования в гуманитарных науках: современные подходы. Материалы международной научной конференции. Иваново. История, язык, культура. – Иваново: Издательский центр "Юнона", 2000. – ЧастьIII. – 124 с.

6. Коновалова С. А. Отражение гендерных стереотипов в тексте народной волшебной сказки / С. А. Коновалова // Гендерные исследования в гуманитарных науках: современные подходы. Материалы международной научной конференции. Иваново. История, язык, культура. – Иваново: Издательский центр "Юнона", 2000. – Часть III. – 124 с.

7. Льюис К. Пока мы лиц не обрели: Роман / Перевод с английского И. Кормильцева / К. Льюис. – М.: Иностранная литература, Б. С. Г.-Пресс, 2000. – 304 с.

8. Охотникова С. Р. Гендерные исследования в литературоведении: проблемы гендерной поэтики /С. Р. Охотникова// Гендерные исследования в гуманитарных науках: современные подходы. Материалы международной научной конференции. Иваново. История, язык, культура. – Иваново: Издательский центр "Юнона", 2000. – Часть III. – 124 с.

9. Трофимова Е. Гендерный анализ литературного текста ("Гадюка" А. Толстого)/ Е. Трофимова//Гендерные исследования в гуманитарных науках: современные подходы. Материалы международной научной конференции. Иваново. История, язык, культура. – Иваново: Издательский центр "Юнона", 2000. – Часть III. – 124 с.

10. Чехов А. П. Собр. Соч.: В 12 т. / А. П. Чехов. – М.,1963. Цитируется том 8.

11. Щербинин П. П. Патриотическая деятельность дамских комитетов тамбовской губернии в период войн XIX – XX веков/ П. П. Щербинин // Гендерные исследования в гуманитарных науках: современные подходы. Материалы международной научной конференции. Иваново. История, язык, культура. – Иваново: Издательский центр "Юнона", 2000. – Часть III. – 124 с.

12. Юнг К. Г. Очерки по аналитической психологии / К. Г. Юнг – М.: ООО "Харвест", 2003. – 523 с.

Рецензент – К. А. Нагина.

90-е ГОДЫ КАК НАЧАЛО НОВОЙ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

© 2005 Д.А. Чугунов

Воронежский государственный университет

При рассмотрении эпохи немецкой литературной (и общественной) истории, относящейся ко второй половине XX века, следует выделить событие, имеющее особенное значение. Именно объединение Германии, зримо начавшееся в 1989 году падением Берлинской стены, не только отразилось на психологии как восточных, так и западных немцев и повлияло на политические и идеологические приоритеты общественной жизни, но изменило и само понятие "современной" немецкой литературы. Традиционно, когда речь шла об определенной эпохе литературной истории, имелись в виду послевоенная западногерманская (а также австрийская и швейцаро-немецкая[1]) литература, с одной стороны, и литература ГДР – с другой. Однако события 1989 года привели к возникновению ряда проблемных моментов в подобной классификации. После состоявшегося объединения потребовалось учитывать множество новых обстоятельств, не вполне укладывающихся в рамки привычных концепций литературного процесса в Германии конца XX века. Так, не случайно в немецком литературоведении "современной" все настойчивее именуется уже не вся "послевоенная литература" ("Nachkriegsliteratur"), а лишь ее продолжение "N a c h – Nachkriegsliteratur". Это явствует и из первого немецкого научного издания, посвященного литературному поколению 90-х годов [12].

Системное описание видимых изменений в литературном процессе 90-х годов требует учета самых разных обстоятельств. Общая проблема периодизации литературного процесса достаточно сложна по многим причинам. Прежде всего – это трудность в установлении необходимого количества фактов, требуемых для понимания происходящих изменений. Не случайно М. Л. Гаспаров, размышляя о принципах построения литературной истории, высказывал соображение, что для полноценного ее осмысления необходим начальный "*позитивистический академизм*" [3,145]. Затем требуется уловить ситуацию качественных изменений в литературном процессе, которые находятся в определенном соответствии с историческими переменами. Следующий момент – определение сути этих изменений и новых функциональных особенностей литературного процесса.

Итак, среди всех исторических дат, определивших начало новой немецкой литературы, 1989 год единодушно обозначается всеми исследователями как знаковый: с этого момента изменилось само наполнение часто употреблявшегося термина "немецкое прошлое", который традиционно рассматривался как иное обозначение периода нацизма. Об этом, например, писал современный литературовед М. Баслер: «*В ФРГ "немецкое прошлое" было синонимом для 1933–1945 годов, в крайнем случае, для непосредственно послевоенной поры. Все опубликованные воспоминания, даже тех, кто был рожден после окончания 1945 года, невольно адресовались времени национал-социализма, войны и послевоенного стыда...*» [9,46]. И здесь для сравнения сошлемся на рассказ Бернхарда Шлинка "Прыжок вбок" (2000), в котором под "прошлым" понимается уже период истории ГДР 70–80-х годов. Да и в целом изменившееся в 90-е годы XX века определение "п р о ш л о г о" стало причиной несколько изменившегося писательского взгляда на историю. Уже не только в давних событиях, воссозданных Ленцем, Грассом, Вальзером, но и в 70-х, и в 80-х открывались многие источники событий настоящего.

Другая причина изменений в литературном климате была связана с окончанием так называ-

[1] Это можно обосновать тем, что вопреки заведомо различным традициям и способам мышления в названных трех обществах авторы занимали довольно похожие позиции, разрабатывали одни и те же темы, стиль их произведений очень схож друг с другом, к тому же они были объединены одними издательствами и литературными группами (например, в "Группе 47").

емой "холодной войны" между двумя мировыми политическими системами. Это обстоятельство повлияло на общую деполитизацию и деидеологизацию литературы в 90-е годы. Так, например, появился целый ряд произведений, в которых изображение или упоминание России (бывшего Советского Союза) не было связано с принципиальным противопоставлением идеологий. Это "33 мгновенья счастья. Записки немцев о приключениях в Питере" Инго Шульце, "Герои, как мы" Томаса Бруссига, "Мое столетие" Гюнтера Грасса, "Бегство Хампеля" Михаэля Кумпфмюллера и "Игровая зона" Тани Дюккерс и другие повести и романы...

В последнее десятилетие XX века немецкие писатели прежде всего производили инвентаризацию нового мира, возникшего после 1989 года, – мира, который требовалось понять и объяснить. Им требовалось оценить состоявшуюся новую модель взаимоотношений человека с этим миром, развивающимся у него на глазах, и ответить по возможности скоро на ряд ключевых вопросов. И писатели старшего поколения, и молодые авторы 90-х размышляли при этом, собственно, о схожих проблемах. Была констатирована и так называемая "экспортная" проблема: лишь ничтожное число немецких книг находили признание за рубежом (Бернхард Шлинк со своим романом 1995 года всего лишь оправдал тематические ожидания американской публики.).

90-е годы оказались и временем напряженных и настойчивых поисков собственной национальной идентичности немцев в новом мире и в новой, объединяющейся Европе. Еще в 1991 году в свет вышла книга известного писателя-публициста Рольфа Штольца "Немецкий комплекс", в которой автор отметил постепенную трансформацию старой темы "немецкая нация и фашизм" в другую – "немецкая нация и человечество". О национальном начале и важности его сохранения в становящемся постнациональном европейском обществе размышлял Гюнтер де Бройн в "Немецких обстоятельствах" (1992). Подобные тематические моменты открываются во множестве других произведений, и, конечно же, присутствие их следует констатировать в "нобелевской" книге Гюнтера Грасса "Мое столетие" (1999).

Серьезнейшим фактором, во многом определившим общелитературный фон развития новой немецкой культуры, стали вспыхнувшие в 90-е годы этические и эстетические дискуссии между писателями запада и востока объединенной Германии. Быстрое политическое слияние двух немецких государств не привело к такому же быстрому возникновению ментального единства, более того – вызвало непрекращающиеся взаимно критические реплики в адрес новых "соседей". Как заметила Р. Генераль в статье 2001 года, посвященной юбилею Германа Канта, это было следствием того, что "*холодная война переехала литературу и поставила ее себе на службу. Это не значит, что каждое литературное произведение имело к этому отношение. Просто литературу охотно использовали. В ГДР охотнее, чем в Федеративной республике, потому что повествователь воспринимался здесь в роли воспитателя, потому что книга имела другое значение, потому что она аргументировала такие вещи, о которых в других местах молчали*" [17].

Литературные споры и противоречия отражали, собственно, тот факт, что послевоенная Германия очень долгое время играла роль мячика в руках союзников по антигитлеровской коалиции. При этом ученые с обеих сторон идеологизировали и вместе с тем невольно фальсифицировали историю. Именно в этом следует искать корни часто наблюдаемого в 90-е годы взаимного недоверия и непонимания между "осси" и "весси". Об этом с "западной" стороны размышлял в эссе 1990 года ("Германия, климакс") Патрик Зюскинд – над этим же в 2001 году продолжает смеяться "восточногерманский" писатель Гюнтер Хертль [21].

Длительное сосуществование ГДР и ФРГ сформировало в немцах устойчивую разность литературных и социально-политических вкусов. Это выразилось, например, в довольно "странном" обсуждении многих произведений, например – Кристы Вольф и Гюнтера Грасса. Размышления первой под названием "Что остается?" подверглись критике (если не сказать сильнее – травле) на Западе страны, в то время как на востоке их появление символизировало крушение прежних идолов. А скандальная обложка "Шпигеля" с изображением М. Райх-Раницкого, в прямом смысле слова разрывающего монументальный труд Грасса, не вызвала подобного эмоционального эффекта в бывшей ГДР, где книгу классика приняли с одобрением. Одна парижская журналистка по собственным впечатлениям 1998 года так писала о своей поездке в Берлин: «*Должна признать...что в одном и том же городе я натолкнулась на существование двух различных миров. Один не знал другой. Темы и интересы не имели отношения к другому. Одни чувствовали себя "отделенными", "невостребованными" или же начинали упрямо самоутверждаться, а западные немцы испытывали опасения перед ними. Иные полностью игнорировали восточное культурное пространство или единственно признавали его молодых представителей*» [23].

Разумеется, всем литераторам потребовалось ответить и на более серьезные вопросы: например, на вопрос о художественном потенциале во-

стока Германии, где длительное время литература находилась на службе у политики. Заметим, что похожая проблема имелась и в отношении западногерманской литературы, не случайно Гюнтер Грасс в "Моем столетии" вспомнил о длительном противостоянии писателей "Группы 47" издательскому концерну А. Шпрингера. Также требовалось обсудить проблемы самосознания послевоенных авторов, их уход в изображение внутренней жизни (особенно на "западной" стороне после 1968 года), то есть именно те факторы, что обусловили заметное отсоединение (Abkoppelung) немецкой словесности от международного литературного процесса.

Вместе с тем следует констатировать и тот факт, что 90-е годы в значительной части прошли под знаком разоблачения бывшей политики ГДР. Это не могло не отразиться и на литературной жизни, вызвав, в частности, серьезнейший идейный, мировоззренческий кризис в сознании многих восточногерманских авторов, повлекший за собою годы творческого молчания или эмиграцию из страны. Такие известные деятели искусства и культуры ГДР, как Кристоф Хайн, Криста Вольф, Хайнер Мюллер ушли в тень, а умерший в 1994 году Хайнер Мюллер вообще стал символом процесса распада культурной атмосферы бывшей ГДР [6].

Итак, значимость названных изменений в общественно-политической жизни Германии оказалась сопоставимой с серьезностью собственно литературных перемен.

Другое обстоятельство, требующее учета, заключалось в возникшем сосуществовании "разновозрастных" писательских групп. Продолжали творить и выходить к читателю те, кто составил себе имя еще почти полвека назад – Г. Грасс, М. Вальзер, К. Вольф, И. Нолль, а также Г. де Бройн, К. Хайн, У. Пленцдорф и другие, чьи культурные предпочтения сформировались достаточно давно. Вместе с тем именно в 90-е годы о себе заявила большая группа молодых авторов, принесших в литературу новые темы, заговоривших о проблемах новых дней. Любопытный пример представляет в этом отношении хрестоматия по литературе для школ и вузов, впервые выпущенная в 1994 году под названием "От нулевой точки к повороту" [13]. В первом издании еще представлялось возможным говорить о послевоенной немецкой литературе как о некоем относительно целостном явлении, однако издание 1999 года потребовало уже включения в книгу дополнительной главы. И в этой заключительной главе составителям пришлось искать новые принципы подбора и оценки художественного материала. Составители ощутили, что о 90-х годах требуется говорить несколько иначе[2]. При этом они обозначили свою деятельность так: "*Мы заботились о передаче самых разных граней в образе современной литературы, что делает книгу пригодной для решения разных задач. Критерии отбора и упорядочивания материала частично следовали непосредственно за социальной историей, частично были ориентированы на проблемные области, которые сущностно связывались с общественным развитием, как, например, дискуссии вокруг гендерных, национальных вопросов или вокруг функций самой литературы*" [15].

Значение молодой литературы Германии трудно переоценить, считает известный литературовед М. Баслер. На его взгляд, именно молодые авторы девяностых вернули книгам массового читателя. Он пишет: "*Новые архивисты*[3]*, более известные как поп-литераторы, благодаря им немецкая литература с некоторых пор может по-настоящему доставлять удовольствие!*" [9,184]. С ним согласен и М. Хильшер, для которого интерес представляет функциональное воздействие тех или иных произведений на читательскую аудиторию, взятое во временной протяженности. Он также усматривает следующую замечательную особенность у всех молодых авторов современной Германии: по сравнению с прошлым, они "*нашли массового читателя, вернули читателя литературе*". Это значит, что "*молодые читатели находят в этой литературе описание тех ситуаций, с которыми сталкиваются они, и описание тех чувств, которые испытывают они*" [5]. Оценивая в первом приближении содержательную сторону молодой немецкой литературы, прежде всего следует отметить, что именно 90-е годы дали немцам снова авторов, "*о которых обмениваются мнениями, которых рекомендует не какая-нибудь культурная редакция, а люди твоего же круга, и прежде всего: чью следующую книгу ты в любом случае будешь читать*

---

[2] См., напр., след. издание: Erb A. Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre / A. Erb, H. Krauss, J. Vogt. – Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998. – 236 S.

[3] Мысль литературоведа восходит к высказанному современным философом и культурологом Б. Гройссом замечанию о рождении *нового в литературе* исключительно через тесную связь с изменениями в общей культурной среде, через отражение в тексте книг нового культурного наполнения жизни: "Новое только тогда является таковым, когда оно ново не просто для какого-нибудь определенного индивидуального сознания, но когда оно ново относительно культурных архивов" [18,44]. Благодаря воссозданию этой совокупности изменений Баслер считает возможным ввести термин "авторы-архивисты".

сразу же после ее выхода в свет" [9,10]. Так, например, Густав Зайбт справедливо писал, что поп-культурный квинтет "Tristesse Royale" и "поколение Г о л ь ф" не более и не менее как систематизировали жизненные ощущения и установки, сложившиеся в обществе и в 1995 году, отраженные в двух успешных романах – "Фазерланде" Кристиана Крахта и "Соло-альбоме" Штукрад-Барре. Успех этих книг показал, что они действительно затронули нерв времени [24].

В этой связи следует обратить внимание на наличие в литературе 90-х годов ряда к у л ь т о в ы х текстов, вышедших из-под пера молодых авторов и в последующем определивших многие особенности ее дальнейшего движения. Термин "культовый" здесь не случаен, ибо эти тексты получили признание не только в элитной, интеллектуальной, но и в массовой культуре, они с наибольшей полнотой выразили тенденции своего времени, отвечая запросам разных социальных и культурных слоев. Они, таким образом, представляют собою определенную т о ч к у о т с ч е т а, важную для понимания особенностей новой литературы.

Сошлемся здесь на мысль Ю. Б. Виппера, заметившего, что "*наряду с плавной эволюцией в литературном развитии, несомненно, играют существенную роль и качественные скачки, когда новая литературная система приобретает сложившийся вид, четко сформулированную программу, резко, как правило, сознательно полемически заостренную, противопоставляя себя тенденциям, на смену которым она идет. Очевидно, реальный и значительный исторический смысл имеют и отдельные даты, связанные с выходом в свет выдающихся произведений, в которых новые, пробивающие себе путь художественные устремления получают максимальное концентрированное выражение и которые становятся тем самым яркими, обретающими символическое содержание порубежными вехами в ходе литературного развития*" [2,288]. Именно такую роль можно отвести романам Кристиана Крахта "Faserland" (1995) и Бенджамина фон Штукрад-Барре "Соло-альбом" (1995)[4].

Такой авторитетный литературовед, как Инго Аренд, воспринимает названный роман Кристиана Крахта в качестве знакового события 90-х годов. Он сравнивает его появление со значимой паузой в середине античного стиха: «*Это была цезура, когда в 1995 году появился роман Кристиана Крахта "Faserland". Дебют рожденного в 1966 году автора, сына швейцарского промышленника, стоит считать началом новой немецкой поп-литературы. Безымянный повествователь, рассказывающий историю от первого лица, разочарованно совершающий поездку от Зильта до Боденского озера, был точно рассчитанной провокацией. ...До того один Ботто Штраус полемизировал против усредненной эстетики ранних 90-х со всем их инвентарем: пешеходными зонами, жирными от колбасы руками производственных советов, тупыми хиппи. И ввел подростка в "барбуровской"*[5] *куртке в литературу*» [7; 26].

Известный литературовед М. Хильшер высказался не менее определенно: по его мнению, с середины 90-х годов, с момента выхода романа Кристиана Крахта "Фазерланд", в Германии начало оформляться новое немецкоязычное поколение писателей. "*Послевоенное поколение, копавшееся в собственной душе, обанкротилось"; "факт, что можно говорить о потенциале авторов, которым нет тридцати, а отчасти – и двадцати лет*" [Цит. по: 16]. Не случайно литературную ситуацию 90-х годов характеризует активный поиск новых авторов, ведущийся крупнейшими издательствами. В качестве примера Хильшер называет "кузницу кадров" – литературное приложение к "Зюддойче Цайтунг" с характерным названием "Сейчас" ("Jetzt"). Именно здесь открыли звезду Беньямина Леберта. В последние годы многие молодые авторы именно отсюда попадают в солидные издательства, это, например, Бенджамин фон Штукрад-Барре, Тобиас Хюлсвит, Михаэль Эбмайер и др.

После появления на книжных прилавках книг Кристиана Крахта или Бенджамина фон Штукрад-Барре уже можно было признать, что множество новинок 90-х годов являет собою словно бы зримый художественный рубеж между литературой прошлого и настоящего[6].

---

[4] Заметим, что в этом же году выходят в свет и романы Г. Грасса "Долгий разговор" и М. Байера "Летучие собаки", не менее характерно представляющие новые тенденции в литературном развитии конца XX века.

[5] Куртка фирмы "Барбур" как характерный *внешний* признак современной молодежи то и дело появляется в романе К. Крахта "Faserland".

[6] Большинство из них созданы в рамках новой эстетики 90-х годов, ориентированы на нового (молодого) читателя, в них отражены духовные, мировоззренческие проблемы именно конца века и т. д. В этом вопросе среди критиков и литературоведов наблюдается завидное единомыслие. "*Действительно, такие авторы, как Кумпфмюллер или Шульце, обозначают смену поколений*", – пишет, например, И. Аренд [8]. Э. Крекелер считает, что "Немецкое единство" Йоахима Лоттманна, равно как и "Герои как мы" Томаса Бруссига, следует рассматривать как окончательный расчет с не желающей кончаться "Nachkriegsliteratur" [22]. Подобные реплики легко продолжить.

В целом же в 90-е годы в литературе появилась так называемая волна "тридцатилетних" (Юдит Херманн, Юлия Франк, Инго Шульце и др.), по-иному чувствующих и понимающих окружающую действительность, нежели их старшие собратья. Обратим внимание на справедливое замечание Р. Генераль, также уловившей внутренний сдвиг в литературном процессе. Рассуждая о произведениях прошлого и о прошлом в сравнении с книгами настоящего, она написала: "*Принцип будущего – надежда. Принципом прораставшей послевоенной литературы был к - а т а р с и с*" [17]. Интерес литературной критики направлен не только к названным выше писателям. Такой известный публицист и литературовед, как Л. Хагештедт, выделяет в мире новой немецкой литературы имена Марселя Байера (1965), Клауса Бельдля (1964), Забины Кюхлер (1965), Стефании Менцингер (1966), называя их "*в высшей степени одаренными рассказчиками*" [19]. Практически каждый год в конце столетия зажигал новую звезду на немецком литературном небосклоне, о которой стоило бы вести разговор.

В зарубежном литературоведении уже делались попытки описания и понимания литературы 90-х как сложившейся целостности. Пока все они носили обрывочный, односторонний характер, как, например, классификация, предложенная Морицем Баслером. Он заявляет: "*Грубо и предварительно немецкую литературу современности можно было бы поделить на две группы: с одной стороны, на тексты без упоминания торговых марок, без поп-музыки, названий фильмов, с другой – тексты со всем этим содержимым*" [9,164]. Заметим, что сам Баслер предпочитает исследовать вторую группу произведений, хотя оговаривает при этом: его пристрастие не означает, что в первой группе ничего достойного не возникло за последние десять лет (например – Durs Grunbein, Thomas Hettche, Marcel Beyer, Helmut Krausser, Herta Muller, Christoph Ransmayr) [9,155].

По мнению Мартина Хильшера, в современной немецкой прозе можно выделить три основных группы молодых авторов:

Во-первых, это представители т. н. "поп-литературы" – Б. фон Штукрад-Барре, К. Крахт, Э. Наттерс. Взгляд Хильшера совпадает с уже приведенным суждением Баслера: "*Всех их очень интересует повседневность и поп-культура: современная музыка, мода, телевидение, то есть поверхность нашего бытия*" [5].

Во-вторых, это "новые рассказчики": Ю. Херманн, Ю. Франк, М. Вецель, Г. М. Освальд, Ш. Бойзе. "*Они пишут о любви и равнодушии, о жизненных планах и мироощущении молодых. <...> речь всегда идет о межчеловеческих отношениях. Действие происходит в основном в больших городах*" [5].

В-третьих, это представители исторического направления: Т. Бруссиг, И. Шульце, Й. Шпаршау, К. Шмид, М. Кумпфмюллер. Часто их произведения – "*это попытка представить общую "немецкую предысторию" после того, как противостоянию наступил конец. Интерпретация истории молодыми авторами...– самое интересное в современной немецкой прозе*" [5].

Действительно, можно вести речь об обособлении самого этапа 90-х годов, исходя из формальных критериев, то есть из «*совокупности тех средств, которыми задается или определяется функциональный модус значений "литературного" содержания (героя, авторской точки зрения, детали, организации времени, причинности, мотивации действия и проч., и проч.)*» [4,230]. Так, например, на прежнем фоне восточногерманской литературы, еще в 60-е годы перенявшей пропагандистские функции у прессы, принципиальна новизна сатирических произведений восточногерманского автора Томаса Бруссига, выступившего именно в 90-е годы. Ее точно охарактеризовала Б. Зихтерманн: "*Литература ГДР была серьезной. Ведь мало над чем можно было посмеяться*" [25].

Однако эта работа, несомненно, может быть только собственно вспомогательной при анализе этапов литературного процесса.

М. Хильшер справедливо указал и на сложность классификации современного литературного процесса: особенностью нового писательского поколения является и то, что совершенно разные по стилю и по отношению к писательскому ремеслу авторы "*очень много общаются друг с другом, ценят друг друга, и, может быть, поэтому их трудно классифицировать. Их не разделяют столь глубокие рвы, как это было у предыдущих поколений авторов. Идеологические разногласия между молодыми писателями охотно констатируются медиа, но на самом деле это вымысел*" [5].

В целом же, помимо уже традиционных для послевоенного периода тем (см. выше), в литературе конца века речь шла об объединении Германии и – на этом фоне – об историческом и культурном феномене Восточной Германии, о его прошлом и настоящем; о стремительно менявшейся действительности 90-х годов; о мире молодых и тех правилах, по которым он живет... Объектом изучения в произведениях всех авторов оказывается и собственно н о в ы й м и р, выстроенный европейской цивилизацией в 90-е годы, а также эффекты этого мира: "мультикультурная" европейская действительность,

продолжающийся кризис христианских ментальных установок и др. Несмотря на агрессивное воздействие канонов массовой культуры на принципы творчества, авторы настойчиво исследовали существование человеческой личности в современном обществе...

Заметим, что и в трактовку, освоение уже привычных тем немецкой литературы после 1945 года авторы последнего десятилетия XX века – и особенно молодые – внесли массу нового.

Так, в новейшей немецкой литературе естественным образом множится число авторов, для которых в о с п р и я т и е Второй мировой войны и ее п е р е ж и в а н и е все более различаются. "*Последние очевидцы войны умирают. Это превращает 2000 год в определенную кульминационную точку*" в процессе, в ходе которого "*литература борется с разрывом между коллективным историческим опытом и коллективными требованиями сегодняшнего существования*", – писал Р. Бент [11]. Но сложность рубежа веков открывается также и в осознании непреложного факта, о котором все чаще заговаривают самые разные авторы: на фиксации катастрофических моментов не оформишь национальной идентичности [11].

Давний разговор о "поколениях", связанный с проблемой "отцов" и "детей", сопрягался с попытками подобрать хотя бы приблизительно верное определение для поколений настоящего[7]. Как иронично заметил Р. Ханзелле в своей статье о поп-культурном квинтете "Тристесс Рояль": "*В последние годы много было написано не только о собравшихся здесь так называемых "чудо-парнях" (Wonderboys) немецкой литературы, но и вообще об особенностях их возрастной группы. Даже слишком много, если подумаешь, как часто старались дать этому поколению имя. "Поколение X", "поколение Гольф", "поколение 89-го года", "поколение наследников" – посредством этого набора терминов можно было бы охватить всех ныне пишущих: от 15 до 35 лет. Особенно усердствовали литературные критики, пытаясь обозначить нынешнее поколение каким-нибудь термином или ярлыком*" [20]. Вместе с тем практически все литературоведы сходились во мнении, что в современной молодежной жизни и ее отражении в литературе видится конец времени, уставшего от политики.

И закономерно, что в 90-е годы на свет появилась масса произведений, которые оказались полностью обязанными своим рождением современному обществу потребления. Так, Г. Зайбт эмоционально обозначает существование авторов "поколения Гольф" как "*чудовищный культурно-социологический особый случай*", но вместе с тем и признает его как "*социологический и культурный факт*" [цит. по: 27]. Трансформации форм социального поведения и ментальных структур все чаще входили в тематику произведений 90-х годов, делая возможным вести речь о системных переменах в литературном процессе. Так, например, ироничная "*молодая немецкая литература a la Шульце или Кумпфмюллер*, – считает И. Арендт, – *по сути, обозначает поворотный пункт в пошатнувшейся эстетике мысли*" [8]. В целом же успех поп-литературы легко объяснить. Она замечательно вписывается в рамки модного неоконсерватизма 90-х, считает М. Теркессидис [27]. По отмеченной причине произведения авторов "поколения Гольф" и поп-культурного квинтета "Tristesse Royale", возникшего в 1999 году, являются, несомненно, знаковыми в литературной мозаике конца XX века и требуют внимания исследователя. Именно авторы поп-литературы (К. Крахт, Б. фон Штукрад-Барре, Г. М. Освальд, Э. Натерс и др.) лучше других приспособились к рыночным условиям. Им принадлежит оригинальная идея широкой и агрессивной самопрезентации, когда молодые писатели рекламируют жизнь в стиле "cool" (и, соответственно, – свои книги как ее неотъемлемый признак). Будни наполняются культовым содержанием, к которому может прикоснуться и публика, взирающая на писателей, как на "lifestyle"– демонстраторов. Сама же литература, как и весь мир конца XX века, рассматривается исключительно в категориях рекламы. "*Это извращение, что мы в конце концов обслуживаем именно ту публику, которую презираем*", – сказал в 1999 году Йоахим Бессинг [10].

Пошатнувшаяся эстетика европейской мысли конца XX века вызывает определенные сложности в оценке собственно художественных особенностей литературного развития этого времени. В качестве одной из причин этого Л. Хагештедт, например, называет феномен распространившихся постмодернистских "и г р", когда "*аутентичное подменяется разговором об аутентичном*", а главное – происходит отрыв от литературы важнейших концептов культуры [19]. При этом разрекламированная литература авторов, рожденных около 1970 года или чуть позже, с конца 90-х годов то и дело встречает прохладный прием, и может казаться, что даже "звезды" Кристиана Крахта ("Faserland", 1995) или Юдит Херманн ("Дом на лето, позднее", 1998) грозят закатиться. В то же время нельзя не

[7] Феномен нового обозначали определениями "поколение Г о л ь ф", "поколение Л а д а", "поколение 89-го года", "поколение Б е р л и н", "поколение X", "поколение @", "поколение N", "поколение s i n g l e" и т. д.

признать, что неоспоримым критерием выделения 90-х годов служит и рождающийся новый литературный язык. Его характерными чертами становятся ирония повествователя, короткие фразы, словно заимствуемые из арсенала журналистики,/и многое другое (сошлемся здесь на так называемых "новых рассказчиков", "архивистов" и др., к которым относятся и упомянутые выше авторы).

Одной из особенностей нового бытия литературы стал ее частый "выход" к публике, публичные чтения при этом теряли прежнюю сухость, превращаясь в современное шоу. Наиболее известные поэтические шоу-группы, которые стоит назвать, – это "Серф-поэты", "LSD" ("Любовь вместо наркотиков"), "Д-р Зельтзам", "Шоссе энтузиастов" и др.

Итак, самые разнообразные свидетельства заставляют задумываться об изменившейся роли литературы в немецком обществе конца XX века. (Этот факт естественно дополняет общую картину изменений, происходящих в европейской жизни.) Демократизация литературного процесса повлекла за собой неизбежное его расщепление на множество взаимодействующих или непересекающихся направлений, обозначила подсознательное противопоставление литературы "для избранных", "для понимающих" – литературе массовой и т. п. Очень любопытен здесь ход одного из влиятельнейших литературных критиков Германии. М. Райх-Раницки не случайно в 90-е годы осуществил грандиозный проект... ухода литературной критики на телевидение, потому что журнальные и газетные обозрения уже не имели былого значения. Однако вряд ли стоит пугаться сложностей, которые возникают при описании разнородного качественно и количественно литературного материала последнего десятилетия XX века. Современный исследователь Т. Венедиктова справедливо замечает, что не стоит абсолютизировать правоту прежних принципов, которыми руководствовалось литературоведение. Само время, меняясь, постоянно приносит что-то новое. В том числе – и частую невозможность прежней, привычной схематизации литературного процесса[8].

Таким образом, есть основания вести речь о литературе 90-х годов как о новом периоде послевоенной немецкой словесности со своими особенностями и открывающимися закономерностями развития и, следовательно, ставить вопрос об их комплексном изучении.

[8] "Оттуда, из позапрошлого века, – расположенность нашей дисциплины к построению всеобъемлющих систем (чем обобщеннее, тем концептуальнее), причинному объяснению явлений (происхождение – ключ к сущности, преемственность – основополагающий принцип)..." [1,13].

ЛИТЕРАТУРА

1. Венедиктова Т. О пользе литературной истории для жизни / Т. Венедиктова // Новое литературное обозрение. – 2003. - № 59. – С. 12-20.
2. Виппер Ю. Б. О некоторых теоретических проблемах истории литературы / Ю. Б. Виппер / / Творческие судьбы и история. (О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века). – М., 1990. – С. 285+311.
3. Гаспаров М. Л. Как писать историю литературы / М. Л. Гаспаров // Новое литературное обозрение. – 2003. - № 59. – С. 142-146.
4. Гудков Л., Дубин Б. "Эпическое" литературоведение / Л. Гудков, Б. Дубин // Новое литературное обозрение. – 2003. - № 59. – С. 211-231.
5. Интервью М. Хильшера с В. Кирхмайером // Deutsche Welle. Молодежный журнал. – 13.08.2000. – (http://www. dwelle. de/russian/ archiv_2/jm130800. html).
6. Петров И. А. Культура на переломе / И. А. Петров // Международный исторический журнал. – 2000. - № 9. – (http://history. machaon. ru/ all/number_09/analiti4/germany/part3/index. html).
7. Arend I. Der Gesang des Pännalers / I. Arendt // Der Freitag. – 2001. –№50. – (http:/ /www. freitag. de/2001/50/01502301. php).
8. Arend I. Gesinnung: Literatur nach der Wende / I. Arendt // Der Freitag. – 2000. – №40. См.: http://www. freitag. de/2000/40/ 00401302. htm
9. Baßler M. Der Deutsche Pop–Roman: die neuen Archivisten / M. Baßler. – München: Beck, 2002. – 224S.
10. Bessing J. (Hg.) Tristesse Royale. Das popkulturelle Quintett / J. Bessing. – (http://www. single–generation. de/debatte/einfuehrung. htm).
11. Bönt R. Wir laufen hinterher / R. Bönt / / Der Freitag. – 1999. – №54. – (http://www. freitag. de/1999/52/99521601. htm).
12. Der deutsche Roman der Gegenwart / Hrsg. von Wieland und Winfried Freund. – Stgt.: UTB, 2001. – 248 S.
13. Erb A. (Hg.) Vom Nullpunkt zur Wende: Kommentare zur deutschsprachige Gegenwartsliteratur / A. Erb. – Essen: Klartext–Verlag, 1994. – 304 S.
14. Erb A. Baustelle Gegenwartsliteratur. Die neunziger Jahre / A.Erb, H.Krauss, J.Vogt. – Opladen: Westdeutscher Verlag, 1998. – 236 S.
15. Erb A. Kommentar / A.Erb. – (http:// www. uni–essen. de/literaturwissenschaft–aktiv/ nullpunkt/neuauflage. htm).

16. Farmbauer M. Junge Wortakrobaten mit viel Sportsgeist: In die bürgerlich–konservative Mьnchner Literaturszene ist Bewegung gekommen– Erfolgreiche Poetry Slams / M.Farmbauer // Die Welt. – 2001. – 11.Januar.

17. General R. Steine, Bruche, Splitter / R.General // Der Freitag. – 2001. – №25. – (http://www. freitag. de/2001/25/01251301. php).

18. Groys B. Über das Neue. Versuch einer Kulturokönomie [1992] / B.Groys. – Ffm.: Fischer, 1999. – 116S.

19. Hagestedt L. Komik und Emotionalität / L.Hagestedt // Literaturkritik. de. – 1999. – №2.– (http://www. literaturkritik. de/txt/1999–02/1999–02–0011. html).

20. Hanselle R. Alles so schön bunt hier: Uber Pop, Hotels und Zeichensysteme / R.Hanselle // Kommune. – 2000. – №5. – (http://www. oeko–net. de/kommune/kommune5–00/khansell. htm).

21. Hertl G.... so wunderschon wie heute! Eine satirische Wendechronik / G.Hertl. – B.: Eulenspiegel Verlag, 2001. – 142 S.

22. Krekeler E. Nichts ist gefährlicher als das Leben / E.Krekeler // Die Welt. – 1998.–13. Marz.

23. Pätzold B. Entdeckung der zwei Welten / B. Pätzold // Der Freitag. – 1999. – №4.– (http://www. freitag. de/1999/04/015. htm).

24. Seibt G. Aussortieren, was falsch ist / G.Seibt // Die Zeit. – 2000. – 02.Мдrz.

25. Sichtermann B. Kekse am Kцrper / B.Sichtermann // Die Woche. – 1999. – 24.September.

26. Strauß B. Wollt ihr das totale Engineering? Ein Essay ьber den Terror der technisch–цkonomischen Intelligenz, über den Verlust von Kultur und Gedächtnis, über unsere Entfernung von Gott / B.Strauß // Die Zeit. – 2000. – №. 52. – (20. Dezember.)

27. Terkessidis M. Gezierte Kontaktaufnahme / M. Terkessidis // Der Freitag. – 2000. №18. – (http://www. freitag. de/2000/18/00181401. htm).

Рецензент – Е. А. Панкова.

КОГНИТИВНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ РЕЗУЛЬТАТОВ ПСИХОЛИНГВИСТИЧЕСКОГО ОПИСАНИЯ ЛЕКСЕМЫ “ОБЩЕНИЕ” В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

© 2005 М.В. Шаманова

Воронежский государственный университет

Когнитивная лингвистика – это лингвистика, которая исследует концепты через значения языковых единиц. Предметом исследования в когнитивной лингвистике являются значения языковых единиц, объективирующих тот или иной концепт, а конечной целью – реконструкция (моделирование) концепта как мыслительной единицы по данным языка [3].

Описать некоторые признаки изучаемой категории возможно по словарным данным, однако отметим, что данное описание будет далеко не полным. Для более полного описания содержания ментальной категории используются психолингвистические процедуры [4].

Именно в последние десятилетия, как отмечает А. А. Залевская, было положено начало описанию значения через обращение к носителям языка – пользующимся языком индивидам [1, 100]. Психолингвистика изучает психологически реальное значение слова, которое значительно шире, чем значение, описанное в толковых словарях. Описание психологически реального значения слова как компонента языкового сознания позволяет более полно представить и описать содержание концепта.

Психологически реальное значение слова – это значение в том объеме семантических компонентов, в котором оно реально присутствует в сознании носителей языка. Это тот объем семантических компонентов, который актуализирует изолированно взятое слово в сознании носителей языка, в единстве более и менее ярких признаков, ядерных и периферийных (И. А. Стернин).

Для выявления психологически реального значения слова мы провели направленный ассоциативный эксперимент. Испытуемым предлагалось письменное задание: “Продолжите фразу: *Общение (общаться) – это...*”. Предлагалось дать три реакции. В эксперименте принимало участие 967 человек, жители крупных, средних и малых населенных пунктов, соответственно 305, 322 и 340 человек. Из них 468 мужчин, 499 женщин, 330 человек в возрасте от 20 до 30 лет, 373 человека в возрасте от 31 до 55 лет, 264 человека в возрасте старше 55 лет.

Результаты обработки результатов психолингвистических экспериментов позволяют построить ассоциативное поле стимула ***общение***, которое имеет следующий вид (цифры указывают количество испытуемых, давших соответствующую реакцию):

беседа 388, обмен информацией 220, установление и поддержание взаимоотношений 117, взаимодействие двух и более человек 106, разговор между людьми 96, дружба 61, обмен мыслями 59, обмен знаниями 66, взаимопонимание 53, контакты с друзьями 28, обмен чувствами 27, встреча 26, жизнь, приятное времяпрепровождение, проведение времени 24, речь 23, веселье 22, возможность высказать свою точку зрения, переписка, радость 22, праздник, удовольствие 21, разговор на разные темы, спор 19, деловая связь, общие интересы, познание, умение вести беседу 18, разговор на интересную тему 17, компания, познание людей и самого себя, развитие человека 16, интерес, самовыражение 15, интересный разговор 14, знакомство, любовь, обмен опытом, приятная беседа, хорошо 13, контакты со знакомыми людьми, новые знакомые, развлечение, умение слушать 12, контакты с близкими людьми, сближение людей 11, болтовня, лекция, необходимость, обмен необходимой информацией, обсуждение проблем, работа 10, жесты, коммуникация, контакты с интересными людьми, отдых, разговор по душам 9, взаимопомощь, интересное времяпрепровождение, обмен впечатлениями, положительные эмоции, совещание 8, беседа на общие темы, дружеская беседа, обмен полезной информацией, потребность, умение налаживать контакт с людьми 7, беседа с соседями, неприятное проведение времени, познание окружающего мира, решение проблем, семья, слово, слушание, совет, совместный отдых, уважение 6, возможность выслушать мысли

других, духовная взаимосвязь, мимика, осмысленный разговор, разговор по телефону, сплетни, умение высказать свою точку зрения, умение заинтересовать собеседника 5, беседа в тесном кругу, взаимоотношения человека с окружающим миром, возможность избежать одиночества, впечатления, игра, общение с природой, общие дела, проведение свободного времени, разговор с любым человеком, свидание, язык 4, визуальные контакты, выяснение отношений, деловой разговор, деятельность, доверие, контакты с родственниками, контакты с сотрудниками, культура, необходимые людям взаимоотношения, общие взгляды, отрицательные эмоции, наличие проблем, прогулки, разговор любящих людей, разговор со множеством людей, семья, симпатия, секс, средство существования, танцы, целеустремленный разговор, умение говорить на любые темы, умение говорить с разными людьми, умственная нагрузка, урок, учеба, хорошие отношения 3.

Индивидуальные реакции не приводятся для экономии места.

Эти ассоциаты интерпретируются как семантические компоненты, образующие структуру значения слова-стимула ***общение***. При этом семантически сходные ассоциаты рассматриваются как ассоциативная репрезентация одного и того же семантического компонента (например, ассоциаты *высказывать свое мнение, выражать мнение, мнение* и под. обобщаются в семантический компонент *высказывать мнение*, а частота обобщенных ассоциатов суммируется).

Далее выделяются смысловые зоны данного ассоциативного поля (Ю. Н. Караулов), то есть смысловые группы ассоциатов. Эти смысловые зоны понадобятся для определения когнитивных класссификаторов при когнитивной интерпретации результатов описания психологически реального значения слова.

Анализ полученных ассоциатов позволяет выделить следующие смысловые зоны, по которым распределяются реакции испытуемых в ассоциативном гештальте (термин Ю. Н. Караулова):

виды общения 406: *беседа 395, лекция 10, собеседование 1;*

содержание общения 395: *обмен информацией 220, обмен знаниями 66, обмен мыслями 59, обмен чувствами 27, обмен опытом 13, обмен впечатлениями 8, обмен поступками, воспоминание 1;*

партнеры 192: *разговор между людьми 96, контакты с друзьями 28, контакты со знакомыми людьми 12, контакты с близкими людьми 11, контакты с интересными людьми 9, беседа с соседями 6, взаимоотношения человека с окружающим миром, общение с природой 4, контакты с родственниками, контакты с сотрудниками, разговор любящих людей, семья 3, общение с незнакомыми людьми, дискуссии между взрослыми и детьми, дружба с дедом; контакты с людьми, которые нравятся, вызывают симпатию; мысленно говорить о чем-то сам с собой; общение с Богом — это молитва; общение с культурным обществом; общение с людьми, обладающими обширными знаниями, от которых можно чему-то научиться; разговор между стариками; с нужными людьми в нужный момент 1;*

выражаемые взаимоотношения 189: *дружба 61, взаимопонимание 53, деловая связь 18, любовь 13, сближение людей 11, уважение 6, духовная взаимосвязь 5, доверие, интерес к другому человеку, секс, симпатия, хорошие отношения 3, беседа на равных, единение 2, влечение друг к другу, внимание, увлечение 1;*

назначение общения 180: *установление и поддержание взаимоотношений 117, проведение времени 24, знакомство 13, развлечение 12, взаимопомощь 8, воззвание, использование другого человека, побуждение к дальнейшей деятельности, расширение контактов, установление эмоциональных контактов между людьми, чисто попить водки 1;*

состав участников 133: *взаимодействие двух и более человек 106, компания 16, беседа в тесном кругу, разговор с любым человеком 4, разговор со множеством людей 3;*

эмоциональная характеристика общения 96: *радость 22, веселье 22, удовольствие 21, отдых 9, положительные эмоции 8, впечатления 4, отрицательные эмоции 3, снятие стресса, хорошее настроение 2, всплеск эмоций, отчаяние, разные ощущения от общения 1;*

оценка общения 93: *приятное времяпрепровождение 24, интерес 15, интересный разговор 14, приятная беседа, хорошо 13, интересное времяпрепровождение 8, неприятное проведение времени 6;*

предоставляемые личности возможности 91: *возможность высказать свою точку зрения 22, познание 19, познание людей и самого себя 16, самовыражение 15, познание окружающего мира 6, возможность выслушать мысли других 5, возможность избежать одиночества 4, восприятие окружающего мира 2, быть вместе, воспитание 1;*

место протекания общения 85: *праздник 21, работа 10, совещание 8, семья, совместный отдых 6, игра 4, поход в театр, кино; прогулки, танцы, урок, учеба 3, вылазки на природу, петь, посещение театра 2, банный день, вращение людей в разных социальных сферах, выходить в свет, охота, посещать культмассовые мероприятия, поход в лес, разговор у подъезда, рыбалка, туризм 1;*

используемые средства 78: *речь 23, переписка 22, жесты 9, разговор по телефону, слово 6, мимика 5, язык 4, Интернет, телеграмма, факс 1;*

тематика общения 74: *разговор на разные темы 20, обсуждение проблем 14, разговор по душам 9, совет 8, беседа на общие темы 7, информация о происходящем, обсуждать прошедший день, рассказы про охоту и рыбалку 2, говорить на злобу дня; диалог, тема которого зависит от жизненной ситуации; обсуждение определенной мысли (фильма, книги и т. п.), обсуждение политики, обсуждение спектакля, разговор о личной жизни, разговор о работе или друзьях, разговаривать о хозяйстве; рассказывать о себе; рассказывать что-то 1;*

необходимые умения 57: *умение вести беседу 18, умение слушать 12, умение налаживать контакт с людьми 7, умение высказать свою точку зрения, умение заинтересовать собеседника 5, умение говорить на любые темы, умение говорить с разными людьми 3, правильное ведение диалога 2, способность рассуждать, обсуждать; умение говорить как с аудиторией, так и с отдельным человеком 1;*

ценность информации 51: *разговор на интересную тему 17, болтовня, обмен необходимой информацией 10, обмен полезной информацией 7, сплетни 5, разговор на серьезную тему 2;*

потребность в общении 50: *жизнь 24, необходимость 10, потребность 7, необходимые людям взаимоотношения, средство существования 3, очень важный процесс в жизни человека, продолжение жизни, формула жизни 1;*

формы общения 31: *встреча 26, свидание 4, аудиенция 1;*

факторы, объединяющие людей 28: *общие интересы 18, общие дела 4, общие взгляды 3, подходить по взглядам 2, есть что-то сходное, что объединяет 1;*

характер протекания общения 28: *спор 19, выяснение отношений 3, личные беседы, ссора 2, непринужденная беседа о чем-л., открытая беседа 1;*

результат общения 26: *новые знакомые 12, решение проблем 6, польза 2, выводы, консенсус, курс дела, новые возможности, создается представление о человеке, успех 1;*

требуемые качества личности 25: *доброта 3, коммуникабельность, открытость, тактичность 2, быть внимательным человеком, быть неназойливым, быть терпимым, быть хорошим собеседником, гостеприимство русского человека, деловитость, жизнерадостность, иметь коммуникативные навыки, порядочность, терпение, уверенность в себе, умение быть нужным, умение быть счастливым, умение дарить радость, умение выслушивать другого, умение уступать 1;*

активность собеседников 21: *слушать 6, поддерживать разговор 5, молчание 2, быть в центре внимания, вступать в разговор; ждать, когда тебя спросят; обращаться, отвечать, поддерживать общение, помогать высказаться, спрашивать что-л. 1;*

типы общения 12: *дружеская беседа 7, деловой разговор 3, развлекательное, светское 1;*

культурный уровень общения 9: *культура 3, вежливое отношение друг к другу, искусство 2, приличие, проявление норм этики 1;*

содержательность 8: *осмысленный разговор 5, целеустремленный разговор 3;*

степень территориальной близости 7: *визуальные контакты 3, дружить на расстоянии, непосредственное общение, передача информации на расстоянии, телепатия 1;*

социальные факторы, обусловливающие общение 6: *важное свойство человеческого общества, связь с обществом 2, желание быть в обществе, существовать в социуме 1;*

природные факторы, обусловливающие общение 6: *вторая сигнальная система; дар, данный человеку природой; дар речи; поведение на уровне инстинкта; физиологический процесс, основанный на получении информации; функция головного мозга 1;*

жанровое оформление высказывания 6: *монолог, рассказ 2, заявление, суждение 1;*

мыслительные процессы, сопровождающие общение 6: *умственная нагрузка 3, мыслить 2, анализировать, обсуждать и делать выводы 1;*

время 6: *в нужный момент, взаимоотношения в какой-то период времени, перекинуться словечком, разговаривать в данный момент, разговаривать при встрече, часто разговаривать 1;*

оформление высказывания 3: *манера, способ ведения разговора, стиль 1;*

средства получения информации 3: *телевизор 2, книги 1.*

Далее осуществляется формулирование психологически реального значения слова ***общение*** как связное перечисление выявленных в ходе эксперимента семантических компонентов по убыванию их яркости в рамках смысловых зон:

Общение – это беседа 395 (лекция 10, собеседование 1), содержащая обмен информацией 220 (обмен знаниями 66, обмен мыслями 59, обмен чувствами 27, обмен опытом 13, обмен впечатлениями 8, обмен поступками, воспоминаниями 1); с партнерами – людьми 96 (друзьями 28, знакомыми 12, близкими 11, с интересными людьми 9, с соседями 6, окружающим миром, природой 4, с родственниками, сотрудниками, любящими людьми, членами семьи 3, стариками 2, с незнакомыми людьми, взрослыми и детьми, с людьми, которые вызывают симпатию, с

самим собой, с Богом, культурным обществом, со знающими людьми, с нужными людьми 1); сопровождаемая установлением дружеских отношений 61 (взаимопонимания 53, установлением деловых связей 18, любовных отношений 16, предполагающая сближение людей 11, наличие уважения 6, духовной взаимосвязи 5, доверия, интереса к другому человеку, симпатии, установления хороших отношений 3, равноправных отношений, единения с людьми 2, возможно проявление влечения друг к другу, проявление внимания, увлечение собеседником 1); предназначена для установления и поддержания взаимоотношений 117 (проведения времени 24, знакомства 13, развлечения 12, оказания взаимопомощи 8, обращения с воззванием, для использования другого человека, побуждения к дальнейшей деятельности, расширения контактов, установления эмоциональных контактов 1); протекающая в группе из двух и более человек 106 (в компании 16, в тесном кругу, в широком кругу 4, со множеством людей 3); доставляющая радость, веселье 22 (удовольствие 21, предоставляющая отдых 9, доставляющая положительные эмоции 8, оставляющая впечатления 4, доставляющая отрицательные эмоции 3, обеспечивающая снятие стресса, хорошее настроение 2, предполагающая всплеск эмоций, отчаяние, разные ощущения от общения 1); представляющая собой приятное времяпрепровождение 50 (вызывающая интерес 37, неприятное проведение времени 6); предоставляет личности возможность высказать свою точку зрения 22 (возможность познания 19, познания людей и самого себя 16, самовыражения 15, познания окружающего мира 6, возможность выслушать мысли других 5, возможность избежать одиночества 4, возможность воспринимать окружающий мир 2, быть вместе, воспитывать 1); протекающая на празднике 21 (на работе 10, на совещании 8, в семье, на уроке 6, при совместном отдыхе 6, в игре 4, в театре 5, в кино, на прогулках, танцах 3, на природе 2, при пении, в бане, в разных социальных сферах, в свете, на охоте, при посещении культмассовых мероприятий, у подъезда, на рыбалке, на занятиях туризмом 1); используются средства передачи информации – речь 23 (переписка 22, жесты 9, телефон, слово 6, мимика 5, язык 4, Интернет, телеграмма, факс 1); представляет собой обсуждение различных тем 20 (обсуждение проблем 14, разговор по душам 9, совет 8, обсуждение общих тем 7, происходящего 3, обсуждение прошедшего дня, рассказы про охоту и рыбалку 2, говорить на злобу дня; обсуждение определенной мысли (фильма, книги и т. п.), обсуждение политики, обсуждение спектакля, разговор о личной жизни, о работе или друзьях, разговор о хозяйстве; рассказ о себе 1); предполагает наличие умения вести беседу 18 (умения слушать 12, налаживать контакт с окружающими 7, высказать свою точку зрения, заинтересовать собеседника 5, умения говорить на любые темы, говорить с разными людьми 3, правильно вести диалог 2, умения рассуждать, обсуждать; умения говорить как с аудиторией, так и с отдельным человеком 1); предполагает обсуждение интересных тем 17 (может быть несодержательной, предполагает обмен полезной информацией 10, необходимой информацией 7, искаженной информацией 5, предполагает обсуждение серьезных тем 2); общение необходимо в жизни 24 (является необходимостью 10, потребностью 7, представляет собой необходимые людям взаимоотношения, является средством существования 3, очень важным процессом в жизни человека 3); предполагает встречу людей 26 (свидание 4, аудиенцию 1); предполагает наличие общих интересов 18 (общих взглядов 5, общих дел 4, чего-то сходного, что объединяет 1); протекает в виде спора 19 (ссоры 5, личной беседы 2, непринужденной беседы, открытой беседы 1); в результате появляются новые знакомые 12 (решаются проблемы 6, делаются выводы, собеседники приходят к соглашению, предоставляются новые возможности, создается впечатление о собеседнике, появляется успех 1); важными для общения являются такие качества личности, как доброта 3, коммуникабельность, открытость, тактичность 2, внимание к другому человеку, неназойливость, терпимость, гостеприимство, деловитость, жизнерадостность, наличие коммуникативных навыков, порядочность, терпение, уверенность в себе, умение быть нужным, умение быть счастливым, умение дарить радость, умение выслушивать другого, умение уступать 1; может протекать в форме дружеской беседы 7 (делового разговора 3, быть развлекательным, светским 1); имеет высокий культурный уровень 3 (предполагает вежливое отношение друг к другу 2, соблюдение приличий, проявление норм этики 1); может быть содержательным 8; протекает непосредственно 4 (на расстоянии 3); связывает человека с обществом 6; обусловлено природными факторами 6; представляет собой монолог, рассказ 3 (заявление, суждение 1); сопровождается мыслительными процессами 6; протекает в какой-то период времени 2 (в данный момент, в нужный момент, при встрече, часто 1).

После формулирования психологически реального значения слова осуществляется когнитивная интерпретация результатов данного описания. Это предполагает:

1) формулирование когнитивных признаков;

2) определение ядра и периферии концепта;

3) атрибуция когнитивных признаков структурным компонентам концепта – образу, информационному содержанию и интерпретационному полю.

Категорию ***общение*** составляют следующие когнитивные признаки:

представляет собой беседу 396
обмен информацией 359
наличие партнеров-людей 183
протекает в малой группе 126
установление и поддержание взаимоотношений 117
доставляет удовольствие, положительные эмоции 73
установление дружеских взаимоотношений 61
предполагает наличие коммуникативных умений 57
используются вербальные средства передачи информации 55
установление взаимопонимания 53
является потребностью, необходимостью 50
представляет собой приятное времяпрепровождение 50
дает возможность познания 43
вызывает интерес 37
обмен чувствами 36
предполагает обсуждение различных тем, проблем 34
предполагает встречи людей 31
предполагает наличие общих дел, интересов 28
дает возможность высказать свои мысли и выслушать других 27
протекает на работе, на уроке 24
протекает за столом 21
установление деловых связей 18
протекает на культурных мероприятиях 17
предполагает обсуждение интересных тем 17
установление любовных отношений 16
возможность самовыражения 15
используются невербальные средства передачи информации 14
знакомство 13
расширяет круг знакомых 12
развлечение 12
предполагает сближение людей 11
протекает в форме лекции 10
может быть несодержательным 10
имеет место на отдыхе 10
используются технические средства 9
предоставляет отдых 9
может быть откровенным 9
предполагает помощь советом 8
предполагает оказание взаимопомощи 8
может быть содержательным 8
протекает непосредственно или на расстоянии 7
протекает в форме дружеской беседы 7
протекает в большой группе 7
предполагает обсуждение общих тем 7
предполагает обмен полезной информацией 7
имеет высокий культурный уровень 7
сопровождается мыслительными процессами 6
связывает человека с обществом 6
представляет неприятное времяпрепровождение 6
предполагает решение проблем 6
обусловлено природными факторами 6
наличие уважения 6
протекает на природе 5
информация может быть недостоверной 5
духовная взаимосвязь 5
оставляет впечатления 4
доставляет отрицательные эмоции 4
возможность избежать одиночества 4
взаимодействие с природой 4
взаимодействие с окружающим миром 4
протекает в форме делового разговора 3
представляет собой рассказ 3
представляет собой монолог 3
обсуждение происходящего 3
протекает в определенный период времени 2
обсуждение серьезных тем 2
обеспечивает хорошее настроение 2

Полученные когнитивные признаки распределяются по зонам ядра и периферии с учетом яркости и частотных разрывов.

Ядро концепта

представляет собой беседу 396
обмен информацией 359
наличие партнеров-людей 183
протекает в малой группе 126
установление и поддержание взаимоотношений 117

Ближняя периферия

доставляет удовольствие, положительные эмоции 73
установление дружеских взаимоотношений 61
предполагает наличие коммуникативных умений 57
используются вербальные средства передачи информации 55
установление взаимопонимания 53
является потребностью, необходимостью 50
представляет собой приятное времяпрепровождение 50

Дальняя периферия

дает возможность познания 43
вызывает интерес 37
обмен чувствами 36
предполагает обсуждение различных тем, проблем 34

предполагает встречи людей 31
предполагает наличие общих дел, интересов 28
дает возможность высказать свои мысли и выслушать других 27
протекает на работе, на уроке 24
протекает за столом 21
установление деловых связей 18
протекает на культурных мероприятиях 17
предполагает обсуждение интересных тем 17
установление любовных отношений 16
возможность самовыражения 15
используются невербальные средства передачи информации 14
знакомство 13
расширяет круг знакомых 12
развлечение 12
предполагает сближение людей 11
протекает в форме лекции 10
может быть несодержательным 10
имеет место на отдыхе 10

Крайняя периферия

используются технические средства 9
предоставляет отдых 9
может быть откровенным 9
предполагает помощь советом 8
предполагает оказание взаимопомощи 8
может быть содержательным 8
протекает непосредственно или на расстоянии 7
протекает в форме дружеской беседы 7
протекает в большой группе 7
предполагает обсуждение общих тем 7
предполагает обмен полезной информацией 7
имеет высокий культурный уровень 7
сопровождается мыслительными процессами 6
связывает человека с обществом 6
представляет неприятное времяпрепровождение 6
предполагает решение проблем 6
обусловлено природными факторами 6
наличие уважения 6
протекает на природе 5
информация может быть недостоверной 5
духовная взаимосвязь 5
оставляет впечатления 4
доставляет отрицательные эмоции 4
возможность избежать одиночества 4
взаимодействие с природой 4
взаимодействие с окружающим миром 4
протекает в форме делового разговора 3
представляет собой рассказ 3
представляет собой монолог 3
обсуждение происходящего 3
протекает в определенный период времени 2
обсуждение серьезных тем 2
обеспечивает хорошее настроение 2

Структура концепта

Полученный на данном этапе список когнитивных компонентов мы распределили по структурным компонентам категории – информационному содержанию и интерпретационному полю (образная составляющая данным экспериментальным приемом не была выявлена, но это не значит, что образа нет, – его надо выявлять другими приемами).

Информационное содержание образуется следующими когнитивными классификаторами и объединяемыми ими когнитивными признаками, характеризующими сущность и составные элементы категории:

обмен информацией (359) и чувствами (36), с партнерами (191), с использованием вербальных (55) и невербальных (14) средств, протекает как непосредственно (4), так и дистанционно (3), с использованием систем связи (9) и предполагает установление личностных отношений между партнерами (189).

Интерпретационное поле включает когнитивные признаки оценочного характера, противоречивые когнитивные признаки, прескрипционные и прагматические признаки:

протекает в форме беседы (396), дружеской (7) или деловой (3), в форме лекции (10), рассказа (3), монолога (3), в малой (126) или большой группе (7), в определенный период времени (2), предполагает знакомство (13), установление и поддержание взаимоотношений (117), расширение круга знакомых (12), доставляет положительные (82) и отрицательные (4) эмоции, предполагает наличие коммуникативных умений (57), является потребностью (50), представляет собой приятное (50) или неприятное (6) времяпрепровождение, дает возможность познания (43), самовыражения (15), возможность высказать свои мысли и выслушать других (27), возможность избежать одиночества (4), решить проблемы (6), вызывает интерес (37), предполагает встречи людей (31) с последующим обсуждением различных тем, проблем (61), предполагает наличие общих дел, интересов (28), протекает на работе, на уроке (24), за столом (21), на культурных мероприятиях (17), на отдыхе (10), на природе (5), сопутствует развлечениям (12), может быть содержательным (10) и несодержательным (10), откровенным (9), содержать полезную информацию (7), недостоверную информацию (5), предполагает оказание помощи (16), имеет высокий культурный уровень (7), сопровождается мыслительными процессами (6), обусловлено социальными (6) и природными (6) факторами, оставляет впечатления (4), обеспечивает хорошее настроение (2).

В целом анализ данных направленного ассоциативного эксперимента и построенная на основе этих данных модель категории позволяет сделать следующие выводы.

Наиболее яркими, т. е. релевантными для русского коммуникативного сознания являются такие классификаторы, как *виды общения, содержание общения, партнеры по общению, выражаемые взаимоотношения, назначение общения*.

В структуре концепта достаточно четко выделяется ядро. Яркость когнитивных признаков, составляющих ядро, намного превышает яркость периферийных признаков.

Категория ***общение*** имеет обширную периферию, переход между зонами периферии является нечетким, размытым, что свидетельствует об актуальности исследуемой категории для русского коммуникативного сознания.

Информационное содержание в структуре концепта составляет 38 %, интерпретационное поле – 62 %. Информационное содержание категории образуют 3 наиболее ярких классификатора и составляющие их когнитивные признаки (*содержание общения, партнеры по общению* и *выражаемые взаимоотношения*). Остальные признаки, определяющие информационное содержание концепта, являются периферийными. Два ядерных признака концепта относятся к его интерпретационному полю (*беседа, установление и поддержание взаимоотношений*). Яркость многих признаков, составляющих интерпретационное поле, достаточно велика.

Таким образом, использование психолингвистических методов необходимо для выявления максимального числа языковых средств, объективирующих концепт.

Использование других экспериментальных методик (свободный и направленный ассоциативный эксперимент, подбор симиляров и оппозитов и др.) позволят наиболее полно представить содержание коммуникативной категории ***общение*** как в сознании носителей языка в целом, так и в сознании представителей разных возрастных, гендерных и территориальных групп.

ЛИТЕРАТУРА

1. Залевская А. А. Введение в психолингвистику / А. А. Залевская. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2000. – 382 с.

2. Караулов Ю. Н. Показатели национального менталитета в ассоциативно-вербальной сети / Ю. Н. Караулов // Языковое сознание и образ мира: Сб. статей. – М., 2000. – С. 191-206.

3. Стернин И. А. Когнитивная интерпретация в лингвокогнитивных исследованиях / И. А. Стернин // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2004. - № 1.

4. Шаманова М. В. Психолингвистические методы изучения коммуникативной категории ***общение*** в русском языке / М. В. Шаманова // Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. – 2004. - № 2. – С. 96-105.

Рецензент – И. А. Стернин.

ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ СУБСТАНТИВНЫХ СЛОВОСОЧЕТАНИЙ (НА МАТЕРИАЛЕ НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА)

© 2005 Э.Л. Шубина

Московский государственный университет им. Ломоносова

Предлагаемая статья посвящена теоретическим проблемам, связанным с грамматическим оформлением субстантивных словосочетаний типа ein Glas Wasser, а именно *проблеме падежа существительного*, используемого в качестве второго компонента, *проблеме вида синтаксической связи между компонентами* и *проблеме характера семантико-синтаксических отношений* исследуемых субстантивных групп. Данное языковое явление время от времени привлекает внимание лингвистов как теоретического, так и практического направления потому, что словосочетания данного типа отличаются от других субстантивных словосочетаний необычным для строя немецкого языка оформлением второго компонента. Отсутствие у второго компонента этих словосочетаний какого бы то ни было падежного показателя давало повод для противоречащих друг другу суждений о месте данных форм в падежной системе немецкого существительного.

Ряд ученых связывает появление формы существительного без морфологического показателя в словосочетаниях типа ein Glas Wasser с образованием в немецком языке так называемого общего падежа, подобно тому, который имеется, например, в английском языке. Впервые гипотезу о существовании в немецком языке общего падежа выдвинул О. Мензинг, описывая функции именительного падежа [12]. Как общий падеж рассматривали форму второго компонента Л. Зюттерлин [17] и В. Шмидт [16]. Й. Эрбен [10] считает, что второй компонент стоит в том же падеже, что и первый. Такого же мнения придерживаются, по всей видимости, и авторы грамматики из серии “Der Duden in 12 Baenden”, которые рассматривают словосочетания исследуемого типа как словосочетания, содержащие приложение, т. е. особый вид определения, характеризующийся согласованием в падеже с определяемым членом [7].

Нет единства по этому вопросу и среди отечественных германистов. Общий падеж склонны видеть в форме второго компонента и О. И. Москальская [13] и Э. Г. Ризель [15]. В. Г. Адмони предлагает назвать падеж, в котором стоит второй компонент в таких словосочетаниях, монофлективом (Monoflexiv) или заменительным падежом (Vicaritiv), так как этот падеж заменяет при благоприятных условиях формы косвенных падежей формой именительного падежа [1].

В связи с тем, что не определена форма второго компонента, нет единства во мнениях относительно вида синтаксической связи, организующего эти словосочетания. Отечественные германисты считают, что члены таких словосочетаний соединены между собой подчинительной связью. Однако в вопросе о том, какой вид подчинительной связи организует данные словосочетания и какой компонент является подчиненным, мнения существенно расходятся. О. И. Москальская считает связь между компонентами в словосочетаниях типа ein Glas Wasser примыканием [13]. В. Г. Адмони [1], расценивая синтаксическую связь между компонентами в исследуемых словосочетаниях как подчинительную, приходит к выводу, что это согласование, причем первый компонент синтаксически подчинен второму.

Неясность падежной формы второго компонента и вида синтаксической связи, организующего квантитативные словосочетания, привела к различным точкам зрения и на характер семантико-синтаксических отношений между компонентами. Большинство немецких лингвистов видит в исследуемых словосочетаниях аппозитивные отношения и считает второй компонент особым видом определения – приложением, а определяемым – соответственно первый [7], [10], [6], [17]. Таким образом, сочетания данного типа не дают основания для однозначных выводов ни о падежной форме второго компонента, ни о виде подчинительной связи, на основе которой они организованы, ни о характере семантико-синтаксических отношений между компонентами. При

решении вопроса о возможности толкования *семантико-синтаксической связи* в словосочетаниях типа ein Liter Wasser как аппозитивной, необходимо, прежде всего, учитывать, что термин Apposition в лингвистической литературе отражает разные грамматические явления. С одной стороны, данный термин употребляется для обозначения особого субстантивного определения, согласующегося в падеже с существительным или местоимением, к которому оно относится, или стоящего в именительном падеже [11]. В отечественной грамматической традиции термину Apposition в этом смысле соответствует термин "приложение", обозначающий "паратактическое соположение двух грамматически эквивалентных именных слов для выражения особого рода атрибутивной связи" [2]. При этом особый род атрибутивной связи, как отмечает О. И. Москальская, заключается во взаимном определении компонентов, ср.: die Stadt Leipzig – die Stadt heißt Leipzig; Leipzig ist eine Stadt [13].

С синтаксической точки зрения компоненты аппозитивного словосочетания равноценны: каждый член имеет ту же синтаксическую функцию, что и все словосочетание, поэтому все словосочетание с приложением может быть заменено одним из его членов. Например, предложение Die Stadt Leipzig ist schoen можно заменить двумя равноценными Die Stadt ist schoen; Leipzig ist schoen [13].

Если к словосочетаниям типа ein Liter Wasser подходить с этих позиций, то их нельзя назвать аппозитивными. Во-первых, компоненты таких словосочетаний не обозначают один и тот же предмет. Более того, они не равноценны в смысловом отношении: второй компонент семантически самостоятелен, обозначает предмет, множество предметов, вещество и т. п., первый же определяет второй в количественном отношении. Во-вторых, они не равноценны синтаксически: если опущение первого компонента возможно в большинстве случаев, то опущение второго компонента невозможно, так как делает предложение семантически незавершенным и грамматически неправильным, ср.: Holt stellte eine Reihe Fragen > Hollt stellte Fragen *> Holt stellte eine Reihe.

Исходя из изложенного, можно согласиться с исследователями, отрицающими в конструкциях типа ein Glas Wasser наличие приложения.

С другой стороны, термин Apposition применяется в грамматической литературе при характеристике вида синтаксической связи между компонентами словосочетания, т. е. соответствует русскому термину "примыкание". Под примыканием понимается "вид синтаксической связи, при котором зависимость одного элемента от другого выражается только позиционно, т. е. без применения служебных слов или морфологического изменения" [2]. Однако, как будет показано ниже, примыкание не является характерным видом подчинительной связи, на основе которого строятся словосочетания с количественным значением.

Семантико-синтаксические отношения между компонентами рассматриваемых субстантивных групп трактуются в соответствии с классификацией А. И. Смирницкого как определительные, поскольку в исследуемых словосочетаниях объекты определяются по признаку их количества или меры. Семантическим ядром, т. е. определяемым членом словосочетаний этого типа в смысловом плане, является второй компонент, а первый, будучи определением к нему, зависит от него [4].

При исследовании вопросов о *падежной форме второго компонента* и *вида подчинительной связи* необходимо учитывать, что категория падежа немецких существительных в большей части падежных форм принадлежит к числу синтагматически выявляемых категорий, так как флексии у большинства падежных форм отсутствуют. Поэтому, по мнению М. В. Раевского и Е. С. Кутасиной, для выяснения падежа второго компонента словосочетаний типа ein Glas Wasser и вида подчинительной связи, на основе которой они организованы, следует обратиться к примерам, где второй компонент распространен стоящим перед ним согласованным определением – прилагательным или причастием, которые однозначно характеризуют падеж определяемого ими существительного [3].

В данной статье будут рассмотрены способы грамматического оформления словосочетаний с общим значением "определенное количество предметов, людей и т. п.", первые компоненты которых представлены существительными, обозначающими числа[1]. Необходимо отметить, что существительные, используемые в качестве первого компонента и способные выражать количественные характеристики субстанции, обозначаемой вторым компонентом, обладают разнообразной семантикой и могут обозначать: 1. числа (Paar, Dutzend); 2. единицы измерения веса, объема и т. п. (Gramm, Meter); 3. бытовые единицы измерения (Glas); 4. стандартную меру или количество (Flasche); 5. не называемое точно, но известное количество (Portion); 6. часть целого (Teil); 7. неопределенно большое количество (Menge); 8. неопределенно малое количество

[1] Рамки статьи не позволяют рассмотреть все семантические группы квантитативных словосочетаний.

(Prise); 9. некоторое неопределенное количество (Anzahl, Gruppe) [3]. Источником материала послужили произведения немецкоязычных авторов художественной литературы XX в., а также результаты опроса информантов-носителей языка. Информантам было предложено вставить, необходимые на их взгляд, окончания существительных и прилагательных, а также предлог von в словосочетаниях рассматриваемого типа. Данные словосочетания входили в состав предложений из художественной литературы и прессы.

Анализ фактического материала показал, что наличие препозитивного определения перед вторым компонентом квантитативных словосочетаний выявляет следующие возможности грамматического оформления второго компонента, указывающие одновременно на вид подчинительной связи, с помощью которой эти словосочетания организованы:

1) независимо от падежной формы первого компонента второй компонент выражен существительным в родительном падеже, что сигнализируется формой прилагательного или причастия. В данном случае словосочетания оформлены при помощи ***генитивного управления*** (ср.: *ein Paar schoener Augen)*;

2) независимо от падежной формы первого компонента второй компонент присоединяется при помощи предлога von. Здесь речь идет о ***предложном управлении*** (ср.: *Hunderte von leeren Wasserflaschen)*;

3) второй компонент употреблен в том же падеже, что и первый, что сигнализируется формой прилагательного. В этом случае словосочетания организованы на основе ***согласования*** как вида подчинительной связи (ср.: *ein Paar schoene Augen*);

4) независимо от падежной формы первого компонента второй компонент стоит в именительном падеже, что указывает на ***примыкание***[2] (ср.: *...von 1,5 Milliarden amerikanische Dollar*);

5) есть также примеры, допускающие двоякое толкование подчинительной связи между компонентами: и ***как управления, и как согласования***, так как невозможно точно определить вид подчинительной связи в случаях, когда оба компонента выступают в родительном падеже (ср.: *...unter den Augen einiger halb Dutzend klein-residenzlicher Neugieriger*). Не определяется вид подчинительной связи также в субстантивных словосочетаниях, в которых существительные, выступающие в роли первых компонентов, стоят в дательном падеже, а определяющие вторые компоненты – прилагательные – оформлены слабым окончанием (ср.: *mit Dutzenden geklonten Tiere)*. При этом нормативные грамматики допускают употребление слабых окончаний только в тех случаях, когда первый компонент стоит в дательном падеже, а второй компонент – существительное – в единственном числе (*bei einem Glas gruenen Likoer)* [7], однако результаты опроса носителей языка показали, что использование слабых окончаний прилагательных выходит за рамки данных рекомендаций и встречается при существительных во множественном числе, а также в словосочетаниях, в которых первый компонент стоит в именительном, дательном и винительном падежах (ср.: *Nom. – Es war ein Dutzend neuen Jungen; Dat. — Er fand sie mit einem Paar eleganten Handschuhe; Akk. – Er hatte Tausende treuen Kunden)*.

Таким образом, анализ фактического материала показал, что вопрос о падежной форме, в которой должен быть употреблен распространенный согласованным определением второй компонент словосочетаний типа Nquant + AdjN, решается в основном однозначно. Выбор падежной формы для второго компонента диктуется выбором того или иного вида подчинительной связи в качестве средства организации субстантивных словосочетаний с количественным значением. При этом выбор падежной формы производится в рамках четырехпадежной системы форм существительного, свойственной немецкому литературному языку, и окончание согласующегося с существительным прилагательного или причастия в большинстве случаев четко характеризует падеж. Отсюда следует, что применительно к этому виду словосочетаний с распространением второго компонента согласованным определением гипотеза о существовании или хотя бы становлении в немецком языке еще одного падежа (общий падеж, монофлектив, викаритив), отличающегося и по форме и по функции от остальных падежей немецкого существительного, фактами не подтверждается.

Вид подчинительной связи в большинстве случаев также однозначно характеризуется формой прилагательного или причастия. Однако для целей нашего исследования недостаточно ограничиться лишь констатацией этого факта, поскольку вопрос о причинах, побуждающих выбрать тот или иной вид подчинительной связи для оформления словосочетаний данного типа в языке художественной литературы XX века и немец-

[2] Говоря о примыкании, необходимо отметить, что этот вид подчинительной связи бесспорно констатируется лишь для тех случаев, в которых первый компонент выражен существительными либо в родительном, либо в дательном падеже. В этих случаях определение формы второго компонента как именительного падежа не вызывает затруднений.

кой разговорной речи, представляет значительный теоретический интерес.

Выше было показано, что в конструкциях типа ein Paar Augen со вторым компонентом, распространенным согласованным определением, подчинительная связь между компонентами в принципе может быть выражена всеми тремя ее видами – управлением, согласованием, примыканием. Различия в количестве случаев, которыми представлен тот или иной вид подчинительной связи, свидетельствуют, однако, об их различной употребительности и дают основания полагать, что эти три вида подчинительной связи не следует рассматривать как равновероятные способы соединения компонентов в словосочетаниях исследуемого типа. Так, в произведениях художественной литературы при оформлении анализируемых конструкций используют примерно в равной степени генитивное управление и согласование. Предложное управление представлено незначительным количеством примеров. Примыкание не зарегистрировано. В немецком разговорном языке сохраняется общая тенденция в соотношении генитивного управления и согласования, вместе с этим здесь отмечается проникновение других способов грамматического оформления рассматриваемых аналитических конструкций. Доля словосочетаний с предложным управлением составляет около десяти процентов, а с примыканием – примерно полтора процента.

Грамматисты различным образом оценивают вытеснение управления, исконно использовавшегося при построении словосочетаний с количественным значением ein Glas Wassers, согласованием. Так, О. Бехагель [6], Г. Пауль [14] Й. Эрбен [10], У. Энгель [8] отмечают широкое употребление согласования в словосочетаниях типа Nquant +AdjN и не считают его ошибочным. К. Г. Андрезен, отметивший широкую употребительность конструкции с согласованием в этом типе словосочетаний, считает, что "стирание" флексии родительного падежа наступает вместо "старого порядка и чистоты" и настаивает на ее сохранении [5].

Авторы девятого тома из серии "Der Duden in 12 Baenden", посвященного трудностям современного немецкого языка, считают, что словосочетания, второй компонент которых – существительное во множественном числе, а первый компонент обозначает определенное количество и при этом стоит в именительном и винительном падежах, оформлены при помощи согласования (ein Dutzend frische Eier /selten: frischer/ Eier). Эти авторы считают, что в данных случаях словосочетания, оформленные при помощи генитивного управления, употребляются в "...торжественных случаях и производят впечатление высокопарности" [7].

Словосочетания, первый компонент которых стоит в дательном падеже, а второй компонент – существительное во множественном числе, могут быть организованы на основе управления и примыкания: mit einem Dutzend frischer (frische) Eier (вместо mit einem Dutzend frischen Eiern) [7].

Анализ материала показал, что вытеснение управления согласованием происходит не настолько интенсивно, как на то указывают авторитетные нормативные грамматики. Хотя конструкция с согласованием не является явлением новым в немецком языке, говорить о его широком употреблении в современном немецком языке еще рано. Так, примеры на согласование можно найти еще у авторов XVII в., ср.: *...guckte das junge Geelschneblichen mit* ***einem paar rothen Backgen*** *(Вайзе)*. Примечательно, что оба вида подчинительной связи – управление и согласование – могут употребляться в одном предложении. Так, например, у Гриммельсгаузена находим, ср.: *...ich fande...* ***kein eintziges paar neuer, weder kleine noch große Schuh***. И сейчас автор может употреблять одно и тоже словосочетание с разными видами подчинительной связи: то с управлением, то с согласованием, а это свидетельствует о том, что данное явление находится в процессе становления. В романе Э. Ремарка находим, ср.: *"...nicht* ***ein Paar neue Schuhe*** *zu kaufen", "****ein Paar imaginaerer Lackschuhe****... an den Fueßen*".

Что касается зависимости грамматического оформления квантитативных словосочетаний от ***предпочтений авторов при выборе вида подчинительной связи***, то наиболее ярко выражена данная зависимость у таких авторов, как Г. Грасс и Т. Манн. Так, по сравнению с другими авторами Г. Грасс прибегает к согласованию примерно в 11 раз чаще, чем к управлению, в то время как Т. Манн отдает предпочтение генитивному управлению. Примечательно, что ни один из авторов не оформляет словосочетания данной семантической группы исключительно при помощи согласования.

Какими же внешними факторами и внутренними тенденциями развития лексической, грамматической и стилистической систем определяются колебания в выборе вида синтаксической связи в словосочетаниях данного типа, можно ли говорить о становлении новой нормы – все это вопросы, на которые пока нет однозначного ответа. При анализе фактического материала выяснилось, что предпочтение одного вида подчинительной связи другому в субстантивных словосочетаниях с первыми компонентами – счетными существительными: ***Paar, Dutzend,***

Hundert, Tausend, Million, Milliarde, Billion главным образом зависит от семантики первого компонента. Примечательно, что соотношение генитивного управления и согласования меняется в зависимости от того, какое счетное существительное употребляется в качестве первого компонента. Если первый компонент – существительное Paar, то примерно в два раза преобладают словосочетания, оформленные при помощи согласования, ср.: *Der dicke Mann zog* ***ein Paar seidene Struempfe*** *aus dem Koffer (Kaschnitz)*; *Sie waren* ***ein wundervolles Paar schoener Menschen*** *(Hesse)*. Данная зависимость прослеживается более ярко (словосочетания с согласованием встретились в пять раз чаще) в ответах информантов-носителей языка, ср.: *Im Badezimmer hingen* ***ein Paar seidene Struempfe***. Вероятно, это связано с тем, что существительное Paar обозначает точное число и поэтому второй компонент словосочетаний ведет себя так, как если бы перед ним стояло числительное. В то же время словосочетания с первыми компонентами, выраженными существительными Dutzend, Schock, Hundert, Tausend, Million, Milliarde, Billion, семантика которых в некоторых случаях отходит от обозначения точных чисел и приближается к значению некоторого небольшого (Dutzende) или довольно большого количества (Schock, Tausende, Millionen, Milliarden), оформлялись преимущественно при помощи генитивного управления, ср.: ***Dutzende kleiner Maedchen*** *klettern schnatternd in die Abteile (Kaestner)*; *Es tummelten sich* ***Milliarden blitzender Fuenckchen*** *in den weißen Raeumen (Kellermann); ...in der ich* ***Tausende winziger, rosafarbener Gebilde*** *sah (Boell)*. Это говорит о том, что если счетное существительное обозначает приблизительное количество предметов, людей и т. д., то словосочетания организованы в большинстве случаев на основе управления как вида подчинительной связи.

Интенсивность употребления согласования в словосочетаниях с первым компонентом, выраженным счетными существительными, зависит также от падежной формы первого компонента. Так, словосочетания данной семантической группы оформляются при именительном падеже первого компонента практически в равной степени, как при помощи генитивного управления, так и согласования, ср.: *Nom. – Schon lag* ***ein Dutzend nur angerauchter Zigaretten*** *im Aschenbecher (Frank)*; *An der gekaelkten Wand hingen* ***zwei Dutzend schmal schwarzgerahmte Fotos*** *(Grass)*. При дательном падеже первого компонента интересующие нас конструкции оформляются в подавляющем большинстве случаев при помощи генитивного управления (управление здесь преобладает в 20 раз), ср.: *Dat. – ...und Ihr Mieder war mit* ***einem halben Hundert farbiger Nadeln*** *zugesteckt (Kellermann)*; *...sie sind die Meisterwerke von* ***Millionen großen Chemikern*** *(Kellermann)*. При винительном падеже первого компонента исследуемые словосочетания организованы чаще всего на основе согласования (конструкции с согласованием встретились в два раза чаще), ср.: *Akk. –* ***Ein halbes Hundert aufgeschlagene Schaedel*** *gab es (Traven)*; *...dass die meisten Leute nicht* ***eine Million moeglicher Ehepartner*** *kennengelernt hatten (Heller)*. Указанная зависимость прослеживается и в ответах информантов-носителей языка.

Таким образом, при исследовании вопроса о падеже второго компонента и виде подчинительной связи в словосочетаниях типа ein Paar Augen прежде всего учитывалось то, что падеж немецких существительных в большей части падежных форм принадлежит к числу синтагматически выявляемых категорий. Поэтому определение падежа второго компонента предполагало привлечение примеров, где второй компонент распространен стоящим перед ним согласованным прилагательным или причастием, которые характеризуют падеж определяемого ими существительного, т. е. анализ словосочетаний типа ein Paar schoene Augen. Все сказанное о падеже второго компонента и виде подчинительной связи в словосочетаниях с определением при втором компоненте должно иметь силу и для субстантивных групп элементарной структуры. В противном случае пришлось бы согласиться с тем, что в сфере каждого из этих типов оформление второго компонента подчиняется различным закономерностям: если в группах типа ein Paar Augen второй компонент сохраняет “нулевую форму, совпадающую с формой именительного падежа”, то в группах типа ein Paar schoene Augen он выступает в том же падеже, что и первый компонент [1]. Однако допустить подобную возможность значило бы постулировать для немецкого существительного особый беспризнаковый падеж, в котором существительное выступает, только будучи лишенным всякого согласуемого с ним препозитивного сопроводителя, начиная от артикля и кончая прилагательным или причастием в функции определения. Из этого пришлось бы сделать еще один логический вывод – признать наличие у немецкого существительного двух систем падежей. Одну из них – четырехпадежную, состоящую из форм именительного, родительного, дательного и винительного падежей, – существительное обнаруживало бы, будучи употреблено с каким-либо препозитивным сопроводителем, согласующимся с существительным в роде, числе и падеже. Другая – трех-

членная, состоящая из именительного падежа, совпадающей с ним нулевой формы и формы родительного падежа, – характеризовала бы существительное, употребленное без всякого препозитивного сопроводителя, так или иначе выражающего его морфологические категории синтагматически. Однако этот вывод означал бы не что иное, как попытку усмотреть в современном состоянии системы форм немецкого существительного наличие той степени эволюции, которая достигнута, например, английским и континентальными скандинавскими языками с их двучленными падежными системами, включающими в себя формы общего и родительного (притяжательного) падежей.

Постановка вопроса о наличии у немецкого существительного некой особой падежной формы была бы оправдана лишь в том случае, если бы категория падежа немецкого существительного выражалась только парадигматически. Непременным условием такой постановки вопроса является утрата склонения всеми именными частями речи, выступающими в качестве сопроводителей существительного. Но, пока данным частям речи присуща категория падежа, выраженная несколькими категориальными формами, конкретные падежные формы прилагательных, причастий и т. п. будут всегда определяться падежными формами распространяемых ими существительных и в свою очередь характеризовать их.

Хотя в словосочетаниях типа ein Paar Augen падежная форма второго компонента не выражена ни синтагматически как в словосочетаниях типа ein Paar schoene Augen, ни парадигматически как в словосочетаниях типа ein Schock Bediente, он сохраняет значение падежа как необходимую часть своей грамматической характеристики.

Словосочетания исследуемого типа с согласованным определением при втором компоненте могут быть в принципе организованы на основе любого вида подчинительной связи (управления, согласования, примыкания). Однако, как показало исследование, они обнаруживают либо управление, либо согласование, причем первое, несмотря на рекомендации нормативных грамматик, не так активно вытесняется последним. Различия в употребительности согласования, управления (и примыкания) обусловлены, прежде всего, двумя чисто языковыми причинами. Одна из них, повлекшая за собой прогрессирующее вытеснение управления согласованием, бесспорно коренится в сужении сферы действия родительного падежа при обозначении меры в составе субстантивных групп с количественным значением [18], [19].

Само же сужение сферы употребления родительного падежа в анализируемых конструкциях оказалось, в свою очередь, следствием действия причины глубинного характера, коренящейся в особенностях грамматического строя немецкого литературного языка. Она заключается в том, что немецкий литературный язык, нормы которого во всех основных чертах сложились в течение XVIII в., сочетает в своем грамматическом строе черты как исконной флективности, так и развивающейся аналитичности. Именно утрата немецким существительным большей части падежных окончаний и связанное с ней превращение категории падежа в категорию, выявляемую по преимуществу синтагматически, расшатали, с одной стороны, позиции родительного падежа и, с другой стороны, создали предпосылки для проникновения в тип субстантивных словосочетаний с количественным значением согласования как вида подчинительной связи, который наряду с управлением также может организовывать эти словосочетания в синтаксические группы, выступающие в составе предложения как функциональные единства. При этом согласование позволяет как бы снять семантический оттенок партитивности, присущий словосочетаниям, организованным на основе управления[3]. Одновременно возникла принципиальная возможность использовать для организации данных субстантивных групп третий вид подчинительной связи – примыкание, которое теоретически является как будто бы наиболее перспективным средством для выполнения этой роли, так как вообще не требует опоры на какую-либо морфологическую категорию.

Однако эта же причина побуждает говорящих явно предпочитать согласование примыканию в качестве средства связи между компонентами исследуемых словосочетаний. По преимуществу флективный строй немецкого языка требует в данном случае обязательного использования словоизменительных средств для эксплицитного выражения того факта, что образующие данное сочетание формы синтаксически (а не только семантически) связаны друг с другом. При этом как их семантическое единство, так и их совместная функция в предложении должны получить внешнее выражение в единстве грамматического оформления обоих компонентов.

---

[3] "...конструкция ein Stueck Brot означала бы, что речь идет о куске любого хлеба, так что момент партитивности здесь был бы ослаблен, а на передний план выступило бы указание на некоторое количество вещества, взятого в какой-то мере безотносительно к другим количествам этого вещества"[1].

Такую возможность предоставляет только последовательно проведенное согласование в падеже второго компонента с первым, так как примыкание представляющего атрибутивную группу второго компонента к первому решает вопрос лишь частично, а именно – в случаях, когда первый компонент употреблен в именительном или винительном падеже, ср.: ein Paar moderne Schuhe. Однако в тех случаях, когда первый компонент выступает в родительном или дательном падеже, ср.: mit einem Dutzend frische Eier, "рассогласование"[4] обоих компонентов сразу же становится заметным и синтаксическая целостность субстантивного словосочетания оказывается менее ярко выраженной. Количественное соотношение разных видов подчинительной связи показало, что примыкание как вид подчинительной связи не представлено в произведениях немецкой художественной литературы. Вместе с этим, носители языка прибегали к этому виду подчинительной связи на фоне массового использования генитивного управления и согласования. Правда, при незначительной частотности примыкание довольно устойчиво при синтаксической организации данных атрибутивных словосочетаний и представлено в словосочетаниях с первыми компонентами, выраженными всеми счетными существительными (Paar, Dutzend, Tausend, Million). Чаще всего при помощи примыкания оформлялись словосочетания с первыми компонентами, выраженными существительными (Paar, 1,5 Milliarden). В этих словосочетаниях в дательном падеже доля примыкания составляет уже примерно восемь процентов, ср.: *Er fand sie mit* ***einem Paar elegante Handschuhe****; Das Unternehmen startete mit einem Investment von* ***1,5 Milliarden amerikanische Dollar****.*

Таким образом, с точки зрения носителей языка наряду с согласованием примыкание также является подходящим видом подчинительной связи для словосочетаний с первыми компонентами, семантика которых приближается к обозначению точного числа

На основе анализа языка немецкой художественной литературы рассматриваемого периода и немецкой разговорной речи можно утверждать, что несмотря на то, что подавляющее большинство нормативных грамматик современного немецкого языка при оформлении конструкций типа ein Paar schoene Augen рекомендуют выбирать согласование, генитивное управление не только не исчезает из словосочетаний исследуемого типа, но и используется примерно в равной степени, как и согласование. По-видимому, реальный узус в способах оформления рассматриваемых словосочетаний еще не устоялся в достаточной мере, чтобы формулировать нормативные рекомендации столь однозначно. Вместе с этим, подтверждается гипотеза о том, что синтаксическое оформление конструкций данного типа определяется, в некоторой степени, падежной формой первого компонента, семантикой существительных, выступающих в роли первых компонентов, а также индивидуальными авторскими предпочтениями. Основным расхождением в грамматическом оформлении рассматриваемых словосочетаний в художественных произведениях и в немецкой разговорной речи является использование информантами-носителями языка предложного управления и примыкания.

[4] Под рассогласованием понимается различная оформленность компонентов исследуемых словосочетаний, ведущая к нарушению синтаксической и функциональной целостности словосочетаний.

ЛИТЕРАТУРА

1. Адмони В. Г. Синтаксис современного немецкого языка: Система отношений и система построения / В. Г. Адмони. – Л.: Наука, 1973. – 366 с.
2. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – изд 2-е. – М.: Сов. энциклопедия, 1969. – 607 с.
3. Кутасина Е. С. Еще раз о виде подчинительной связи словосочетаний типа ein Liter Wasser и падежной форме их второго компонента / Е. С. Кутасина, М. В. Раевский // Вестник Московского университета. Сер.9. Филология. – 1985. - № 2. – С. 48-56.
4. Смирницкий А. И. Синтаксис английского языка / А. И. Смирницкий. – М.: Изд. лит. на иностр. яз., 1957. – 286 с.
5. Andresen K. G. Sprachgebrauch und Sprachrichtigkeit im Deutschen. – 8. Aufl. – Lpz.: O. R. Reisland, 1898. – 465 S.
6. Behaghel O. Deutsche Syntax: Eine geschichtliche Darstellung. Heidelberg: Winter, 1923. – Bd. I. 740 S.
7. Duden. Zweifelsfaelle der deutschen Sprache: Woerterbuch der sprachlichen Hauptschwierigkeiten./Bearb. von D. Berger, G. Drosdowski u. a. – 5. neubearb. u. erw. Aufl. – Mannheim u. a.: Bibliogr. Inst., 2001. – 983 S. – (Duden in 10 Baenden; Bd. 9)
8. Engel E. Gutes Deutsch: Ein Fuehrer durch Falsch und Richtig. – 4. durchges. Aufl. – Lpz.: Hesse u. Becker, 1929. – 375 S.
9. Engel U. Deutsche Grammatik. Heidelberg, 1988.
10. Erben Jh. Abriß der deutschen Grammatik. – 8. Aufl. – Berlin: Akademie, 1965. – 316 S.

11. Jung W. Grammatik der deutschen Sprache./ Bearb. von G. Starke. – 6. neubearb. Aufl. – Lpz.: Bibliogr. Inst., 1980. – 448 S.

12. Mensing O., Erdmann O. Grundzuege der deutschen Syntax nach ihrer geschichtlichen Entwicklung dargestellt. Stuttgart: Gotta, 1898. – 2. Abt. 276 S.

13. Moskalskaja O. Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. – 3. Aufl. – M.: Vyssaja skola, 1983. – 344 S.

14. Paul H. Deutsche Grammatik. Halle (Saale): Niemeyer, 1954. – Bd. 2, Teil III. Flexionslehre. 345 S.; Bd. 3, Teil IV. Syntax. 456 S.

15. Riesel E. Der Stil der deutschen Alltagsrede. Lpz.: Dietz, 1970. – 366 S.

16. Schmidt W. Grundfragen der deutschen Grammatik: Eine Einfuehrung in die funktionale Sprachlehre. – 3. Aufl. – B.: Volk u. Wissen, 1966. – 322 S.

17. Suetterlin L. Die deutsche Sprache der Gegenwart. – 8. Aufl. – Lpz.: Voigtlaender, 1923. – 451 S.

18. Wellander E. Zum Schwund des Genitivs. – Fragen und Forschungen im Bereich der germanischen Philologie. B.: Akademie – Verl., 1956, S. 156-172

19. Wolff L. Ueber Rueckgang des Genitivs und die Verkuemmerung der partitiven Denkformen. – Annales Akademiae scientiarum fenicae, Ser. B, Tom. 84, Helsinki, 1954, S. 185-198.

Рецензент – И. А. Стернин.

ЖУРНАЛИСТИКА

ПР И ПУБЛИЦИСТИКА: РЕТРОСПЕКТИВА СМЫСЛА (ИЗ ЦИКЛА "ЭСКИЗЫ К ТЕОРИИ ПР")

© 2005 А.Е. Богоявленский

Воронежский государственный университет

ПУБЛИЦИСТИКА: P.S.?

"Публицист, писатель, более газетный, журнальный, по современным, общим вопросам, по народному праву".
В. И. Даль

В данной статье мы предполагаем кратко представить эволюцию понятия "публицистика" и рассмотреть, с каким из существующих медиа-феноменов это понятие может быть соотнесено.

Но вот вопрос: существуют ли *существующие феномены*?

И в первую очередь отнесем этот вопрос к самому феномену *публицистики.*

Приступая к теме, определим исходную точку, способную дать исторический отсчет для идентификации этого явления.

«*Публицистика,* – как пишет Е. П. Прохоров, – (лат. publicus "общественный, народный, публичный") как *тип творчества* "сопровождает всю историю человечества (беря начало в синкретизме мышления и форм словесного общения в первобытном обществе), хотя само слово "публицистика" вошло в употребление в первой половине XIX века в России» [1, 245].

Для нашего исследования важно отметить, что несколько ранее (в конце XVIII в.) в политический обиход России входит имеющее стратегическое значение для идентификации ПР понятие "общественность". Считается, что понятие "общественность", которое приравнивается к значению "гражданское общество", было введено Карамзиным и Радищевым для описания конкретного социального опыта.

Позже, в изданной в 1817 г. книге шотландского философа А. Фергюсона "Опыт истории гражданского общества" (перевод И. Тимковского), термином "общественность" (в значении, предложенном Карамзиным) переводилось понятие "public spirit" (или, если угодно, – PS).

В целом советская школа печати признавала в качестве первооснов публицистики традиции античной риторики и ранних христианских текстов. Об этом, в частности, свидетельствуют работы таких известных теоретиков, как В. В. Ученовой [2], М. Л. Гаспарова [3] и других исследователей. При этом М. Л. Гаспаров прямо указывает, что в самом понимании риторики "*скрещиваются* литература, философия, публицистика и школа" [3, 27]. В дальнейшем подход к становлению публицистики основывался на идее ее *синтетического* строения, допуская сочетание в этом феномене основных культурных и коммуникационных феноменов, постепенно выводя на первый план политическую сторону (см. далее). Так, период публицистики *раннего христианства* трактовался В. В. Ученовой "в рамках политико-религиозного *синтеза*". [3, 72] Вышедшие в постсоветское время работы[1] существенно менее подвержены *политизированным* схемам, допускаемым при идентификации *пра*журналистских явлений. Отметим, что этот ранний период развития, допустим термин, **пра**массовых коммуникаций мы также трактуем с позиций *пра ПР.* Указанное обстоятельство и сло-

[1] См. напр.: Лучинский Ю. В. Очерки истории зарубежной журналистики: учеб. пособие / Ю. В. Лучинский. – Краснодар, 1996.; Ворошилов В. В. Журналистика: Учебник / В. В. Ворошилов. – СП6., 1999. – 300 с.; Корконосенко С. Г. Основы теории журналистики / С. Г. Корконосенко. – СП6., 2000. – 287 с.; Корнилова Е. Н. Риторика – искусство убеждать. Своеобразие публицистики античной эпохи: Учеб. пособие / Е. Н. Корнилова. – М., 1998. – 203 с.; Жолудь Р. В. Начало православной публицистики. Библия. Апологеты, византийцы / Р. В. Жолудь. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 2002. – 192 с.; Гончаров А. И. Этногенез древних евреев и публицистический дискурс / А. И. Гончаров // Акценты. Новое в массовой коммуникации. – 2005. - № 3-4 (54-55). – С. 27-39 и др.

жившийся терминологический ряд позволяет нам предложить обозначить данный период как период *пра*публицистики.

Упомянем, что на счет принадлежности текста к публицистике существует множество современных воззрений, среди которых выделим:

– Не вполне определенные: "Журналистские тексты подразделяются на две устойчивые группы: это тексты информационные и публицистические" [4, 52].

– Вполне неопределенные: «Публицистические произведения характеризуются целым рядом определенных категориальных признаков: они отражают мир социальной реальности и творческое "я" журналиста, несут на себе отпечаток источника информации, создаются с учетом того или иного канала коммуникации, подчиняются профессиональным критериям, выработанным тем коллективом, где трудится автор» [5, 29].

– Вполне определенные: "В основе любого публицистического текста всегда лежит ярко выраженное субъектное начало, предполагающее определенную нравственную и эстетическую оценку отображаемого в тексте социально значимого факта" [4, 52].

Рассматривая подобные дефиниции, мы приходим к выводу, что понятия "публицистика" и "публицистический текст" релятивны, ценностно перегружены и не могут быть определены без четкого указания на конкретный социокультурный и исторический контекст, в котором они обсуждаются. Современное понимание публицистического текста, по нашему мнению, может быть *упрощенно* и (в наиболее общем виде) сведено к предлагаемой автором формулировке: *публицистический текст – это субъективно трактующий общественную (общественно-политическую, общественно-экономическую и т. д.) ситуацию эмоционально окрашенный текст, претендующий на оценочную объективность, имеющий особую общественную значимость среди существующих и потенциальных сторонников авторской позиции***.** Цель публицистического текста – определить социальный конфликт (информационные жанры), проанализировать (аналитические жанры и художественно-публицистические жанры) и авторитарно разрешить (устранить) конфликт ради достижения прямой или опосредованной (например, через культурную или экономическую проблематику) политической цели.

Представляется, что взаимная идентификация ПР-текста[2] и публицистического текста может быть *основана на категориях известных теорий прессы* и принципе исторического детерминизма. Подчеркнем условный характер предлагаемого соотношения значений, так как отсутствие в нем концептуальных положений российской теории прессы (а современная теория российской прессы нам неизвестна[3]) делает поиск идентификационных параметров относительным. Однако в рамках основных западных теорий прессы (Силберта, Шрамма, Питерсона[4], Уильямса[5], Макквейла[6] и др.) феномен *публицистики* не представлен. Вместе с тем, учитывая важность параметра "публицистика" для обоснования концептуальных положений *советской модели прессы* и ее последующих модификаций в работах отечественных исследователей, выскажем мнение о возможности представления "*публицистической* модели прессы".

Рассмотрим основные этапы ее становления.

Понимание публицистики в рамках *советской теории прессы* было обусловлено идеологическими концептами монопольно правящей партии, где в качестве "руководящей и направляющей силы", формирующей государственную идеологию, выступал марксизм-ленинизм. Согласно этому пониманию в контексте советской теории, вектор развития *дореволюционной (1917 года) российской публицистики*, начиная с сатирических журналов XVIII в., был направлен на то, чтобы указать на социальные проблемы, направленно обострить их и искоренить зло.

Используя предложенную выше *общую формулу публицистического текста,* предложим определение российской дореволюционной публицистики:

Публицистика – это **отражающее убеждения автора**, *субъективно трактующее общественную*

---

[2] Наш анализ будет посвящен внешним текстам ПР-коммуникации.

[3] На взгляд автора, более всех такой модели может соответствовать коммерческая модель Раймонда Уильямса, возможно, точнее – "административно-коммерческая" мигрирующая в направлении некой "нью-советской модели" (нью-патерналистской по нашему варианту классификации Уильямса) или модели "развивающихся стран" МакКвейла.

[4] См.: Сиберт Ф. С. Четыре теории прессы / Ф. С. Сиберт, У. Шрамм, Т. Питерсон. – М.: Национальный институт прессы и Вагриус, 1998. – 223 с.

[5] См.: Williams R. Communications. / R. Williams. – London.: Penguin, 1962.

[6] См.: McQuaiI D. Mass Communication theory. 2nd edition / D. McQuaiI – London.: Thousand Oaks, New Delhi: SAGE Publications, 1987.

(общественно-политическую, общественно-экономическую и т. д.) ситуацию эмоционально окрашенное произведение, претендующее на оценочную объективность, имеющее особую общественную значимость среди существующих и потенциальных сторонников авторской позиции.

Кантемир, Новиков, Радищев, Белинский, Герцен, Огарев, Чернышевский, Добролюбов, Писарев... – вот далеко не полный список блестящих имен "молодых штурманов будущей бури" [6, 15]. Их деятельность, как указывал В. И. Ленин, была направлена на "*свержение* всех старых властей" [7, 26].

Однако во второй половине XIX в. понятия "публицист" и "публицистика" толковались далеко не однозначно и, более того, вызывали резкую полемику.

Для того чтобы яснее ее представить, обратимся к оценкам современников. Один из "столпов" либерализма в России, историк и публицист Б. Н. Чичерин, в написанном в 1881 г. письме к К. П. Победоносцеву дает яркую характеристику общественной ситуации, в которой происходило становление и развитие отечественной публицистики: "Все отношения изменились; всякие предания исчезли; все понятия перепутались. К довершению беды, преобразования совершились в такую пору, когда наша учительница на пути гражданского развития, Западная Европа, вместе с великими началами, легшими в основание преобразований прошедшего царствования, принесла нам и смуту. И там происходит кризис, и в умственной, и в политической области: идет борьба между капиталом и трудом; материалистические учения обуревают умы, а дикие страсти, волнующие народные массы, стремятся к ниспровержению всех коренных основ, которыми держится человеческое общежитие. Мудрено ли, что эти смутные идеи, проникая в невежественную среду и находя восприимчивую почву в бродячих элементах, разнузданы общественным переворотом, окончательно сбивают с толку неприготовленные умы и производят те безобразные явление, которые приводят нас в ужас и негодование.

Вот где кроются причины зла; где же искать против него лекарства? Те, которые всю вину нашей общественной смуты возлагают на реакционные стремления правительства, имеют наготове целую либеральную программу, которая, довершая преобразования, должна осчастливить русскую землю. Но если они не видят причины зла, то еще менее они в состоянии указать против него врачевание.

Лекарство не заключается в прославляемой ныне свободе печати. Собственный наш двадцатипятилетний опыт, которым подтверждается давнишний опыт других народов, мог бы излечить нас от этого предрассудка. Свобода печати, главным образом периодической, которая одна имеет политическое значение, необходима там, где есть политическая жизнь; без последней она превращается в пустую болтовню, которая умственно развращает общество. Особенно в среде мало образованной разнузданная печать обыкновенно становится мутным потоком, куда стекаются всякие нечистоты, вместилищем непереваренных мыслей, пошлых страстей, скандалов и клеветы. Это признается самыми либеральными западными публицистами, *беспристрастно* наблюдающими явления жизни.

В России периодическая печать в огромном большинстве своих представителей явилась элементом разлагающим; она принесла русскому обществу не свет, а тьму. Она породила Чернышевских, Добролюбовых, Писаревых и многочисленных их последователей, которым имя ныне легион. И теперь, когда печать далеко не пользуется полною свободою, всякий, умеющий читать, видит сквозь либеральную маску всюду прорывающиеся социалистические стремления. Если же правительство, желая задобрить журналистику, откажется от единственного, находящегося в его руках оружия, от предостережения, то социалистической пропаганде будет открыт полный простор. Напрасно мы будем надеяться, что она встретит противодействие со стороны здоровых элементов общества. Чтобы противодействовать рассеиваемой под научным и филантропическим призраком лжи, нужны мысль, и знание, и труд; а огромное большинство читающей публики именно потому пробавляется журналами и газетами, что оно само не хочет ни думать, ни работать

При таких условиях громкая фраза и беззастенчивая брань всегда будут иметь перевес. Уважающий себя писатель с омерзением отвернется от подобного турнира. Свобода необходима для научных исследований; без этого нет умственного развития; но периодическая печать требует у нас сдержки, а не простора. Она составляет самое больное место русского общества" (курсив наш. – *А. Б.*) [8, 106-108].

Совершенно иное – радикальное – представление о публицистике и публицистах складывалось в рядах "молодых штурманов".

Отметим яркое выступление Чернышевского в статье "Г. Чичерин как публицист" [9], где он обрушил свой публицистический темперамент на работу Б. Н. Чичерина "Очерки Англии и Франции"[7]. По убеждению Чернышевского,

[7] См.: Чичерин Б. Г. Очерки Англии и Франции / Б. Г. Чичерин // Современник. - № 5. – М., 1859.

публицист должен "выражать и пояснять те потребности, которыми занято общество в данную минуту. *Служение отвлеченной науке не его дело*; он не профессор, *а трибун или адвокат*. Г. Чичерин не имеет понятия о качествах той роли, которую берет на себя. Он не замечает, что публицист, воображающий себя профессором, так же странен, как профессор, воображающий себя фельетонистом. <...> Мы, видите ли, страдаем избытком одностороннего отрицания, и нас надобно предостерегать от расположения к борьбе, к упорству в столкновениях. <...> Итак, главный порок нашего общества состоит в том, что оно слишком страстно, слишком непреклонно, слишком круто проводит свои стремления, и публицист, пишущий по-русски, обязан говорить нам, что мы должны соблюдать умеренность в борьбе, которую ведем так энергически. По его мнению, надобно публицисту вразумлять нас, чтобы мы оставили хотя какие-нибудь следы старинных наших учреждений; главное, чего должен остерегаться публицист, это потворство "современному кумиру нашего временного увлечения". Изумительно, изумительно!" (курсив наш. – *А. Б.*) [9, 625-626].

Неистовость – качество не менее, а быть может, и более выраженное у Чернышевского, нежели у самого "неистового Виссариона", – дает основание обозначить *эталон публицистики* не только для "молодых штурманов *будущей бури*", но и для штурманов *бури разыгравшейся*.

Но вот иные современники автора "очень своевременной книги" порой резко критиковали его суждения. Так, Ф. М. Достоевский (как, впрочем, и Б. Н. Чичерин) весьма нелестно высказывался о Чернышевском, называя его статьи в "Современнике" высокомерными и назойливыми. То же подмечают и уже наши современники. "Достоевский убежден: ввиду той нестабильности, которая царит в России, под влияние Нечаевых и революционеров может попасть любой духовно не окрепший человек... он с поразительной точностью подметил главнейшее качество русского псевдоинтеллигента – умение в один миг превратиться в Европе в красного. Потеряв веру в свой народ и его идеалы, интеллигенция восторженно встретила идеи социализма", – пишет Р. Г. Айрапетян [10, 44-45]. С. В. Коновченко и А. Г. Киселев отмечают: "Как правило, интеллигенты-разночинцы были приверженцами революционно-демократических взглядов, они пропагандировали идеи безграничной свободы. В противовес им передовое, либерально настроенное дворянство понимало необходимость сочетания свободы и ответственности и выступало за ограниченную свободу" [11, 347].

Как видим, в XIX в. существовали, как минимум, два вектора публицистики – скажем так, "младо социал-демократический" (революционный), выражающий взгляды Н. Г. Чернышевского, и либеральный (эволюционный), проявившийся в статьях Б. Н. Чичерина и отражающий идеи постепенного становления гражданского общества[8].

В яростном пафосе суждений Н. Г. Чернышевского очень выразительно сформулированы *главные принципы публицистики*, что при сопоставлении с критикуемым взглядом Б. Н. Чичерина дает основание утверждать: в приводимой статье обнаруживается выделение *идентификационных признаков* указанной дисциплины. "Большой вклад в разработку *теории публицистики* вслед за Белинским внес Н. Г. Чернышевский, видевший главную задачу публицистики в руководстве общественным мнением, в пробуждении политической активности масс, в борьбе против реакции во всех проявлениях духовной жизни общества, в организации пропаганды передовых идей (курсив наш. – *А. Б.*)", – отмечает советский исследователь Н. И. Якушина[9] [12, 6].

Именно "слишком круто проводимые стремления" Чернышевского оказали решительное влияние на понимание функций публицистики вождем октябрьской революции[10], а потому и легли краеугольным камнем в основание советской теории прессы.

"Постоянное дело" публицистики, по словам В. И. Ленина, "писать историю современности и стараться писать ее так... чтобы способствовать *расширению движения*, сознательному выбору средств, приемов и методов *борьбы,* способных при наименьшей затрате сил дать наибольшие и достаточно прочные результаты" (курсив наш. – *А. Б.*) [6, 81]. В концептуальной для советской теории печати статье "Партийная организация и партийная литература" Ленин писал: «Литературное дело должно стать частью

---

[8] В русской философии этот (политико-правовой) период становления гражданского общества связан с такими именами, как В. Кавелин, П. Новгородцев, А. Градовский, Г. Шершеневич, Н. Коркунов, М. Ковалевский, С. Муромцев и др.

[9] В отличие от представленного мнения Н. И. Якушиной, другой известный исследователь – В. В. Ученова – считает, что именно Чернышевский ввел в оборот термин "публицистика". См.: Ученова В. В. Основные направления разработки теории публицистики / В. В. Ученова. – М.: Изд-во МГУ, 1978.

[10] Здесь важно напомнить знаменитое ленинское высказывание об "очень своевременной книге" Н. Г. Чернышевского "Что делать?".

общепролетарского дела, "колесиком и винтиком" одного-единого, великого социал-демократического механизма, приводимого в движение всем сознательным авангардом всего рабочего класса. <...> Газеты должны стать органами партийных организаций. Литераторы должны войти непременно в партийные организации» [13, 100-102]. Ленин говорит и о творческом подходе: "О схематизме в этой области всего менее может идти речь", что "свобода слова в печати должна быть полная", при этом оговаривает, что "свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно именуемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания" 13, 104].

Именно эта политическая концепция и предопределила понимание исследуемого феномена в "стране победившего социализма". "Публицистика – особый вид литературных произведений, трактующих актуальные общественно-политические вопросы в периодической печати и в отдельных жанрах, – так представляет термин довоенная статья в Большой Советской Энциклопедии. – *Публицистика* в лучших своих образцах *всегда является воинствующей,* полной страсти, убеждения, она нападает, клеймит тех, с кем борется, объединяет единомышленников, разрешая стоящие перед обществом задачи" (выделено нами. – *А. Б.*) [14].

Рассматривая гносеологические проблемы публицистики с позиций партийности советской печати, почетный доктор МГУ В. В. Ученова пишет, что журналистский материал должен передавать "... главное: классовое, политическое содержание события. <...> Классовую обусловленность отбора оценки отражения событий эти мыслители (К. Маркс, Ф. Энгельс, В. И. Ленин. – *А. Б.*) обозначили словом партийность" [15, 9-11]. В контексте этих идей "...публицистика являет собой средство оперативного воздействия на массовую аудиторию в целях ее политической ориентации, *политического* руководства ею" [16, 18].

Известный теоретик М. С. Черепахов определяет сам предмет публицистики как "непосредственное *политическое* постижение действительности" [17, 32]. Профессор МГУ В. М. Горохов утверждает такое качество публицистики как "высокий идейно-*политический* уровень" [18, 99]. И уже в период перестройки и гласности известный украинский исследователь М. И. Скуленко замечает: "Публицистика, как и вся журналистика в целом, относится к сфере *политической* деятельности" [19,10].

Используя предложенную выше формулу публицистического текста, предложим определение советской СМИП-публицистики: *СМИП-публицистика – это* ***политическое,*** *отражающее идейно-гносеологические аспекты философии правящей партии, субъективно трактующее общественную (общественно-политическую, общественно-экономическую и т. д.) ситуацию эмоционально окрашенное произведение, претендующее на оценочную объективность и особую общественную значимость среди существующих и потенциальных сторонников авторской позиции.*

Если следовать культурологической традиции, то можно представить советскую публицистику в СМИП как журналистику соцреализма. Советская *СМИП-публицистика* (впрочем, как и вся культура соцреализма) существовала внутри особого метатекста, которым являлась советская идеология, и любое произведение должно было быть приведено в данное соответствие.

Увы, но более современная теория прессы, которая пришла бы на смену советской концепции и которая нашла бы соответствие реалиям российского социума и реалиям российских медиа, обозначена пока еще слабо и эклектично.

Более того. Возможно, что концептуальные положения складывающейся теории *современной* российской прессы *гораздо более* могут быть соотнесены не с моделью журналистики, а *с ранней моделью* ПР, которую известный теоретик паблик рилейшнз Д. Грюниг характеризует как "press agentry/publicity". «Суть ее заключается в следующем:

– используются любые средства для привлечения внимания общественности, для оказания давления на нее;

– потребитель (часть общественности) рассматривается как пассивный получатель информации; отношение может быть выражено формулой "потребитель – жертва";

– правдивость и объективность информации не являются обязательным условием, этические аспекты деятельности игнорируются;

– главным "проводником" являются средства массовой информации, отношения с иными группами общественности минимальны» [20,16].

Полагаем, что эта ранняя и небезупречная с этической стороны "манипулятивная" модель ПР в гораздо большей степени отражает состояние современной российской печати, нежели последующая – собственно "журналистская" модель Грюнига.

Зарождение "журналистской модели" обычно относят к началу XX в., она является свидетельством неэффективности манипуляционной борьбы организации за выживаемость в условиях жесткой конкурентной борьбы, в ней фиксируется необходимость правдивого, но позитивного информирования правительства, общественных организаций и общественности для получения их поддержки. "Ее характеристики:

– осознание необходимой регулярной работы со средствами массовой информации; более того, распространение информации является главной целью PR-деятельности;

– информация должна быть точной и правдивой, однако только позитивной, негативные факты и события замалчиваются;

– как и первая модель, "информирование" относится к односторонним моделям, необходимость исследования общественности и обратной связи с ней не предполагается;

– PR на данном этапе реализуются как "дело журналистов, прописавшихся в фирме" (journalists-in-residence)» [20; 16].

Между тем говорить о развитии положений современной *теории* российской *прессы* невозможно без обсуждения темы развития самих отечественных СМИ. Еще в 1994 г. Брайан Макнейр выделил три фазы в развитии российских масс-медиа. Первая длится с 1986 по 1990 гг. (она завершается с принятием "Закона СССР о СМИ"). Следующая, которой он дает название "золотого века российской прессы", продолжается до августа 1991 г. Затем, после событий августа 1991 г., начинается новая фаза рыночного развития СМИ, когда появившиеся экономические трудности вызывают рост цен на все издания, а распад СССР усугубляет сужение рынка прессы[11].

Я. Засурский и Е. Яковлев «сходятся на другой периодизации, хотя их определения периодов несколько различаются. С 1985 по 1990 год проходил *период гласности*, т. е. системы партийного управления средствами массовой информации – но в соответствии с новым курсом Горбачева на демократизацию советского общества. Далее, приблизительно до 1993 года или 1995 (Ясен Засурский проводит границу периода по антивоенной кампании в ходе войны в Чечне, которая продемонстрировала способность прессы оказывать давление на власть) пресса играла роль *самостоятельного института*. Затем начинается, по определению Ясена Засурского, период *"коммерческой прессы и концентрации"*, а по Яковлеву – период "управления прессы капиталом» [21, 25-26].

Последний период развития российской прессы – *новое огосударствливание СМИ* – происходит с момента первого президентского срока В. В. Путина и имеет своим результатом концентрацию основных медиа каналов в руках верховной власти.

Для нашего исследования интерес представляет то, что приведенные выше микропериодизации развития СМИ вполне могут быть сопоставлены с институциональным подходом известного исследователя ПР доктора М. А. Шишкиной, представившей периодизацию развития *паблик рилейшнз в* России[12].

Первый период – доинституциональный (1988–1991 гг.), когда оформляется лишь первый признак института – выделяются субъекты конкретной профессиональной сферы и возникают соответствующие отношения между ними и обществом.

Второй период – первичная институционализация (1991–1994 гг.), стадия формирования начальной организации субъектов. Доказательством этого служит создание в 1991 г. первой Российской Ассоциации по связям с общественностью (РАСО), деятельность которой во многом предопределяет развитие связей с общественностью в нашей стране.

Третий период – вторичная институционализация. Его начало ознаменовано принятием первой Декларации профессиональных и этических принципов в области связей с общественностью [22, 260-261].

Кроме этого, обе допущенные микропериодизации российских СМИ наглядно показывают, что на небольшом историческом отрезке постсоветской истории смогли уместиться и быстро смениться практически ВСЕ ИЗВЕСТНЫЕ модели прессы как зафиксированные в рамках основных западных теорий, так и не вошедшие в них (модель "гласности"). При этом сами характеристики обозначенных периодов в изложении маститых российских теоретиков и практиков дают основание считать их самостоятельными моделями. Думается, что такое калейдоскопическое мелькание быстро меняющихся моделей заслуживает отдельного внимания исследователей, поскольку способно обозначить "необозначенную на карте" некую "мерцательную модель" теории российской печати.

Известный теоретик СМИ С. И. Виноградов, отмечая изменения, произошедшие в структуре самого субъекта массовой коммуникации, и, возможно, идеализируя ситуацию, пишет, что до перестройки она выглядела следующим образом: "автор – редактор – цензор – идеологический демиург", а «в период перестройки и особенно в постперестроечное время эта структура претерпевает существенные изменения. Посте-

[11] См. McNair B. Media in post-Soviet Russia: an overview/ B. McNair // European Journal of Communications. – 1994. - Vol. 9.

[12] Следует отметить, что эта точка зрения схожа с мнением В. Моисеевой, генерального директора агентства "Имиджленд PR".

пенно ослабевает, а затем и "нулизуется" влияние государственной идеологии; исчезает, правда, временами напоминая о себе отдельными рецидивами, цензура; редактор утрачивает функции идеологического сифогранта и становится организатором коллектива журналистов, объединяемых общей позицией...» [23; 307].

Взгляд на произошедшие изменения с позиций анализируемой проблемы дает возможность распознать и иные ориентиры.

Вне идеологических ориентиров, когда на развалинах Советского Союза оказались выхолощены политические ценности, возникает и развивается некая *пост*советсткая *пост*публицистика в исполнении, очевидно, "коллектива журналистов, объединяемых общей позицией...".

На наш взгляд, *постпублицистика перестроечная* снова использовалась для ниспровержения.

Ниспровержения уже советской власти.

Заинтересованные стороны корыстно очаровывали призрачной свободой публицистов для того, чтобы сделать революционную перестройку – публицисты искренне обнажили перья.

Великий немой заговорил.

Тома блестящих текстов, посвященные борьбе с ветряными мельницами прежнего строя, вскоре были написаны.

Публицисты, направляясь все тем же драконом (но принявшим теперь обличье /имидж?/ внеидеологического демиурга), выполнили задачу – проблемы были обострены даже там, где их, в общем-то, и не было.

Но вновь история не пощадила "властителей дум", сослав их в небытие сотворенного ими публицистического мира.

Именно там и обитают сейчас яркие выступления Коротича, Черниченко, Шмелева, Стрелянного...

Мавр сделал свое дело – мавр может уйти.

Характеризуя современное состояние России, один из лидеров перестроечной демократической волны, президент РГТУ, доктор Афанасьев пишет, что "проиграв противостояние идеологий и гонку вооружений... держава уже достигла дна и наверх не собирается". По мнению этого исследователя, сейчас наше государство представляет "страну *без политики*", но с "политтехнологиями"; без общества, но с "Общественной палатой", где "одна из установок власти – *муляж прессы*, *муляж общественного мнения*" (курсив наш. – А. Б.) [24, 8].

Очевидно, что в таких условиях, когда отторгаются основополагающие образующие признаки исследуемого нами феномена, уместно говорить и о *"муляже публицистики"*. Именно таковым муляжом и стала еще одна публицистика – свободно конвертируемая *пост*публицистика *пост*перестройки. Лозунгом *конвертируемой публицистики* вполне может стать едко-циничный заголовок "Известий": "Заметка о заказных статьях в российской прессе сама оказалась заказной" [25]. Достаточно только почитать местные газеты *в наиважнейший период общественной жизни* – в период выбора пути, в период ведения избирательной кампании. Конвертируемые публицисты работают на все и вся – то есть на благо всех, кто их кормит. Их нисколько не смущает, что приходится отстаивать диаметрально противоположные взгляды – "не извольте сумлеваться, барин, сделаем в лучшем виде!". Начало было положено в 1996 году, в период президентской избирательной кампании. «Независимо от личных, групповых, клановых, идеалистических мотивов каждого конкретного фигуранта электронные и крупнотиражные СМИ в своей совокупности, призванные выражать и обеспечивать интересы общества, занялись в период предвыборной кампании принципиально иным делом, а именно обеспечением продления полномочий действующего главы государства, для чего – с использованием как традиционных, так и дополнительных возможностей – пошли на создание и внедрение в массовое сознание виртуальной (то есть фиктивной, то есть ложной) реальности... в которой – но и только в которой – положительные перемены, устраняющие или хотя бы минимизирующие всеобщее недовольство президентом, оказались возможными. Именно эта виртуальная реальность и подменила собой на полгода объективную реальность происходящего, именно в виртуальной реальности и был сделан решающий выбор, который, естественно, в силу этого не мог не быть иллюзорным...

СМИ, еще недавно гордившиеся своей независимостью и оппозиционностью по вопросу о Чечне, "скушали" этот похабный мир, "скушали" новые неизбежные жертвы, "скушали" и воспели миротворческие инициативы президента, встречу с Яндарбиевым, визит в Чечню (в виртуальную Чечню, уточнили бы мы) и все прочее... Так в Чечне был достигнут виртуальный мир. И так по вопросу о Чечне был заключен виртуальный мир со СМИ» [26, 24-30].

"Каким было влияние выборов на масс-медиа второй республики?" – задает вопрос автор известных работ "Масс-медиа второй республики" и "Реконструкция Росиии. Масс-медиа и политика" И. Засурский и отвечает:

"Был заключен союз владельцев СМИ с медиа-технологами, т. е. профессиональными манипуляторами общественным мнением".

«С каждым органом информации отдельно и со всеми СМИ в целом была найдена форма

работы, при которой его можно было использовать как инструмент "информационной драматургии"».

"Репутация прессы упала так низко у всех изданий, что бояться этической конкуренции больше не было смысла" [21, 80].

Зерно дало всходы.

Спустя почти десять лет после описываемых событий известный воронежский журналист на вопрос – "на кого ты работаешь во время выборов?" – прямо ответил – "на всех"! Во время выборов *губернская публицистика* отсутствует по умолчанию.

В профессиональном издании "Журналист" отмечалось: "Сейчас, особенно в регионах, практически невозможно начать выпуск газеты, оппозиционной главе местной администрации... Пресса все больше превращается в сферу обслуживания" [26].

То же, но с заметно другой интонацией, отмечает утвержденный главным редактором "Известий" г-н Мамонтов. В интервью радиостанции "Маяк-24" Мамонтов отмечает, что "газета должна обслуживать читателя"[13].

В итоге прежние "идейно-гносеологические" публицистические концепты получают беспардонно циничный отпор со стороны новой медиа-практики. Этот процесс вызывает явное смущение в умах ортодоксальных теоретиков *публицистической модели прессы*. Не рискуя отмежеваться от традиций идеологизированной советской школы, но пытаясь разобраться в сложившейся ситуации, исследователи предлагают порой самые невероятные и эклектичные *"муляжи теории публицистики"*. Теоретики накликали дутую, зато противоречащую ленинской концепции "партийности прессы" идею "глобальной "авторизации" газетного дискурса, что проявляется в "совмещении в субъекте ролей автора и принципала", "того, чья позиция выражена в высказывании" [23, 307]. Не секрет, что особую актуальность обретает тема, увязывающая понятия "публицистика" и "постмодернизм", предлагаются разнообразные концепты развития *публицистического текста* в условиях постмодернизма, при всем при том, что «"постмодернизм" – словечко это настолько вошло в моду, что употреблять его, пожалуй, даже стыдно. Оно опошлилось, износилось, потеряло смысл. Но, к сожалению, никак не удается его избежать» [27, 72].

Для идентификации этого явления более всего подходит не пафосное обозначение – "публицистика постмодернизма", а, скорее, фастфуд-публицистика (фастфудистика) в условиях фаст-фуд-культуры. Здесь явно чувствуется вкус поденщины, привкус пиарщины и послевкусие похабщины. В рамках этой культуры для произведений, где существует поиск нравственного идеала, есть страсть, уже уготовлен убогий фастфуд-термин – "светлуха".

Но вот вопрос, *возможен* ли в подобной схеме публицистический текст уже как таковой, публицистический текст при отторжении важнейших идентификационных признаков, возможна ли некая психоделическая публицистика (или пусть даже *пост*публицистика)?

Насколько размыты ее берега?

Увы, признаем, берега размыты настолько, что песка уже много больше, чем воды. Можно ли согласиться с Г. С. Мельником, утверждающим, что нынешняя **публицистика** представляет собой "конгломерат оценки, научения, морализаторства, неумеренной и неплодотворной критики, где избыточны иронизирование, сарказм, цинизм, ерничество, вышучивание"? [28, 27].

Таков ли, так сказать, новый идейно-гносеологический концепт российской публицистики (а, впрочем, публицистики ли?), дополненный стратегическими субъектно-объектыми перестановками?

Вот как на этот счет рассуждает известный "*публицист ли*?" М. Соколов: «С обращением прессы в орудие наезда и превращением некогда самодостаточного текста единственно лишь в материал для выискивания в нем подтекста сам журналист, бывший некогда субъектом анализа, превращается в его объект. В "журналюгу"» [29, 64].

Очевидно, что именно по поводу аналогичной ситуации уральский исследователь Э. В. Чепкина пишет: "При таком подходе реальность, конституируемая средствами массовой информации, воспринимается как минное поле" [30, 78].

Итак, некогда властитель дум – публицист – превращается в "журналюгу".

Нечто подобное происходит и в сфере ПР, когда утверждается: вот, мол, дескать, ПР-специалист превращается в "пиариста".

Где же произошла эта метаморфоза?

А, впрочем, произошла ли она?

Не смешиваем ли мы понятия, не путаемся ли в понимании новых коммуникационных реалий, не просмотрели ли подмену **идентификации** *идент***ификацией**?

Очевидно, что следует размежевать понятия "публицистика в условиях постмодернизма" и "постмодернистская публицистика" (постпублицистика).

Предложим наше определение *постпублицистики*: *Постпублицистика – это отражающее*

[13] Это мнение было высказано в прямом интервью радиостанции "Маяк-24", прозвучавшем 25.11.2005 г.

деконструкцию публицистического дискурса, субъективно трактующее общественную (общественно-политическую, общественно-экономическую и т. д.) ситуацию эмоционально окрашенное произведение, претендующее на общественную значимость и представляющее " конгломерат оценки, научения, морализаторства, неумеренной и неплодотворной критики ", где в "избыточных приемах иронизирования, сарказма, цинизма, ерничества "раскрывается постмодернистская интертестуальность.

Совершенно иное значение у *публицистики в условиях постмодернизма.*

По нашему мнению, *публицистика в условиях постмодернизма,* теряя политического оппонента, обретает оппонента эстетического, философского и социального. Отторгая сиюминутные и беспринципные ценности, *публицистика в условиях постмодернизма (в отличие от представленного выше муляжа постпублицистики)* не меняет своих идентификационных качеств[14], но все более обретает **гражданское звучание**.

Рассуждение о гражданском звучании публицистики невозможно без понимания необходимости включения в наш анализ значения "гражданское общество".

Российский исследователь З. Т. Голенкова справедливо отмечает: "Гражданское общество сегодня является одним из центральных герменевтических ключей, позволяющих в комплексе понять отношения современного общества и государства" [31, 7]. Латиноамериканский ученый Уэффорт по этому поводу пишет: "Мы желаем гражданского общества, мы должны защитить себя от государства-монстра. Это означает, что если гражданского общества не существует, то его следует выдумать. Если оно мало, его надо увеличить... Словом, нам нужно гражданское общество, потому что мы хотим свободы" [32, 5].

Свобода гражданского общества состоит не только и не столько в свободе политического участия, сколько в свободе гражданской культуры, свободе гражданской социализации, свободе гражданских инициатив.

Как считает С. Л. Соловьев, "опыт демократического развития продемонстрировал, *что политика* – не только не основная сфера гражданской активности, но в принципе и *не обязательная для людей форма выражения и защиты своих гражданских интересов и обязанностей.* Для рядового человека обращение к партийно-государственным институтам... по сути, является кризисной формой гражданского поведения, свидетельствующей о серьезных препятствиях на пути осуществления его прав и свобод" (курсив наш. – *А. Б.*) [33, 63]. По Соловьеву, *политическая идентификация – лишь следствие идентификации гражданской.* В процессе гражданской социализации на фундаменте приоритетных представлений о самоценности человеческого существования, нравственного суверенитета личности, первопричинности ее прав и интересов укореняется гражданская культура, "где органически сливаются политические и правовые, нравственные и эстетические, а также иные ценности, создающие единую базу для осознания человеком гражданских прав и обязанностей индивида и общества, личности и государства" [33, 63]. «Гражданская позиция личности, выраженная открыто, через вдохновенное публицистическое выступление, является отражением уровня ее идентичности с гражданским обществом. В современных концепциях подобные явления, только в более широком масштабе, получили название "гражданских инициатив"», – пишет известный ученый Андраник Мигранян [34, 45].

Итогом наших рассуждений становится идея, что говорить о "публицистике" (или, тем более, ее пост-аналогах и муляжах) как о вершине журналистского творчества гораздо менее уместно, нежели о понятии "гражданская журналистика", где "вдохновленная публицистичность" сочетается с выражением не политической, но гражданской позиции. Выражение позиции, направленной на достижение консолидирующих свобод гражданского общества – где явно заметен приоритет свобод "для" над свободами "от", свобод "за" над свободами "против", – сочтем важнейшим целеустремлением гражданской журналистики, в высших своих образцах сочетающей либеральные ценности и публицистический пафос.

Здесь напомним, что зарождавшаяся в России традиция гражданского общества гражданской журналистики была сломана неистовой силы публицистикой "молодых штурманов". Так, яростно критикуемый Н. Г. Чернышевским Б. Н. Чичерин в статье "Современные задачи русской жизни" очень ответственно трактовал следующие семь свобод: "1. Свобода совести... 2. Свобода от крепостного состояния... 3. Свобода общественного мнения... 4. Свобода книгопечатания... 5. Свобода преподавания... 6. Публичность всех правительственных действий... 7. Публичность и гласность судопроизводства..."[15].

На сайте Института Гуманитарной Коммуникативистики помещено одно из наиболее адек-

[14] См. приведенное выше определение дореволюционной публицистики.

[15] См.: Чичерин Б. Г. Современные задачи русской жизни / Б. Г. Чичерин // Голоса из России. Кн. 1. – Лондон, 1856. – С. 27.

ватных определений гражданской журналистики, которое, как нам представляется, вполне может быть применимо и к определению ПР-текстов самых высоких уровней: "Гражданская журналистика – это одновременно философия и система ценностей, сопровождаемая рядом новых технологий, призванных отражать в журналистике и то и другое. По своей сути это вера в то, что журналистика имеет большие обязанности перед общественной жизнью, чем просто сообщать новости или раскрывать множество фактов. То, как журналисты делают свою работу, влияет на общественную жизнь. Журналистика может предоставить общественности огромные возможности, а может сделать ее немощной"[16].

Приведем на этот счет еще два характерных суждения.

Дженни Бакнер, редактор "Шарлотт Обзервер" отмечает: "Когда мы пишем об общественной жизни, мы обеспечиваем читателей информацией, которая им необходима, чтобы быть гражданами. Этот подход к освещению общественных дел более ориентирован на потребителя, чем тот, к которому привыкло большинство журналистов. Гражданская журналистика – это противоядие от снижения значимости нашего дела, это – сила, движущая рынком"[17].

Дэвид Шрибман, руководитель Вашингтонского бюро "Бостон Глоуб" говорит: "Гражданская журналистика – это журналистика, которая каждый день начинается с убеждения, что читатели и избиратели – чрезвычайно важный источник и предмет репортажей"[18].

Развивая тему, предложим определение: *гражданская журналистика – это отражающая убеждения автора, лишенная конъюнктуры, информационно взвешенная и социально ответственная журналистика, утверждающая ценности гражданского общества.*

Одной из этих ценностей традиционно признается свобода.

Известный российский исследователь процессов коммуникации И. Дзялошинский по этому поводу рассуждает: "...людям нужна свобода доступа к информации. Не свобода печати! Свобода печати нужна журналистам! А гражданам нужна свобода доступа к информации через печать или помимо нее" [35, 34].

Отметим, что в ходе масштабного репрезентативного исследования в Литве установлено, что 75 % из числа опрошенных доверяют СМИ. "Процент доверия к СМИ оказался выше, чем к президенту, парламенту, местной власти, судам, банкам и даже церкви. Высокий статус, сформировавшийся в 1987–1988 годах, прессе удалось сохранить за счет способности сообщать материалы, компрометирующие власть, возможности рассказывать о ее злоупотреблениях на протяжении всей новейшей истории прибалтийских стран. В сознании общественности народов Балтии СМИ стали играть роль независимого арбитра, разоблачающего и хотя бы морально осуждающего бюрократизм и коррупцию высокопоставленных чиновников... Согласно либеральным законам о СМИ, в странах Балтии были ***запрещены все государственные средства массовой информации***, а политические партии и банки (основной капитал) – *лишены возможности иметь собственные радио- и телеканалы*

Экономическая независимость прессы была подкреплена тем, что со второй половины 90-х гг. зарубежные концерны, в основном скандинавские, начали процесс скупки титульных газет, радио- и телеканалов. Зарубежных хозяев не интересовала политика, их интересовали и интересуют СМИ в качестве прибыльного и надежного бизнеса: политическая принадлежность печатных изданий в странах Балтии осталась неизменной. В свою очередь прессе не понадобилось опускаться до уровня бульварной" [36, 32].

Напротив, в России с точностью до наоборот «*газетный свинец стал орудием банкира и политика, журналист превратился в рупор.* <...> Не найдя иной формы существования, кроме самопродажи претендующим на политическое влияние и экономическую ренту (прямо вытекающую из этого влияния) финансовым воротилам, ничего не смыслящим в издательском менеджменте, газеты, которые теоретически могли бы стать респектабельными и независимыми, обрели свой маленький персональный Агитпроп. Выросло целое поколение журналистов, плохо себе представляющих (или уже успевших забыть), что такое "чистая" журналистика, не основанная на "социальном заказе"» [37].

В итоге, по данным журнала "Журналист", в России доверяют СМИ не более 9 % общества, согласны на цензуру – более 70 % [38].

Таким "всенародным доверием" отмечена доминирующая в отечественных СМИ российс-

---

[16] См.: Институт Гуманитарной Коммуникативистики (http://www. inguk. ru).

[17] Цит. по: Дзялошинский И. Без решения проблем с доступом информации гражданское общество построить невозможно / И. Дзялошинский // Роль прессы в формировании в России гражданского общества. День сегодняшний. – М., 2000.

[18] Цит. по: Дзялошинский И. Без решения проблем с доступом информации гражданское общество построить невозможно / И. Дзялошинский // Роль прессы в формировании в России гражданского общества. День сегодняшний. – М., 2000.

кая постпублицстика – "*маленький персональный Агитпроп*", исполненный подлинного постмодернизма.

Увы, в России гражданская журналистика – андеграунд.

Между тем в России мы наблюдаем и развитие некоего промежуточного феномена, допускающего сочетание **гражданского и массового** в понятии "публицистика *в ситуации постмодернизма*" – то есть публицистики некогда *советской школы* в ситуации деконструкции ее дискурса. Именно в этом мы видим реализацию постмодернистского параметра, обозначенного у Ж. Деррида как "деконструкция" – то есть активный антитезис традиции [39, 68-69].

Сторонники этой точки зрения отмечают, что "для деконструкции дискурса необходимо показать, как он подрывает содержащуюся в нем философию" [40, 86]. Однако "рано или поздно мы понимаем, что деконструкцией оказывается любое критическое толкование или теоретическое конструирование. Когда принимается решение, когда возникает авторитет, развивается теория или критика, то вступает в свои права деконструкция с ее сомнениями... А сомнение означает подрыв... и в конечном итоге – пересмотр традиционного мышления" [39, 261].

Невольно подметив возможность своеобразного толкования традиции еще в "до-дерридовской Росиии" ("нам говорят – плагиат, мы говорим – традиция") с точки зрения ее деконструкции, сочтем за благо не увлекаться – особенности национального детерминизма способны слишком укрыть смысл так элегантно упакованного постмодернистами хаоса.

Отмечая далее тенденцию "нового огосударствливания СМИ"[19], выскажем предположение, что новая теория медиа может отражать процесс уже (позволим термин) ***ре***деконструкции, а соответственно, ее идеологическая составляющая снова будет смещена в сторону выражения ценностей и мнений центральной власти.

По-весеннему свежие всходы аполитичных теорий публицистики вызывают комментарии и со стороны ведущих политических журналистов. Так, *бывший* телеведущий НТВ и ТВ-6 , а затем также *бывший* редактор "МН" Е. Киселев в одном из своих интервью говорил: «Мне не кажется, что дело программы – быть позиционной или оппозиционной. И то и другое – не свобода... А свобода заключается не в том, что "мимо путинского дома я без шуток не хожу"... Мы занимаемся журналистикой, а не *публицистикой ленинской школы*» (курсив наш. – *А. Б.*) [41, 12]. Весьма вероятно, что карьерная парадигма автора приведенной цитаты вычертила график политического соотношения значений "*журналистика*" (хотя вряд ли это была *гражданская* журналистика) и "*публицистика* ленинской школы" в современной России.

Говоря о прочих научно допускаемых параметрах разграничения этих понятий, скажем, что журналистика по отношению к публицистике занимает довольно сложное положение.

Журналистика является, с одной стороны, более широким понятием, нежели публицистика, так как включает такие нехарактерные для публицистики весьма специфические жанры, как, "прогноз погоды"[20], или, например, "светскую хронику", "ресторанный рейтинг", или приемы, имеющие отношение, скажем, к известной в перестроечные годы передаче "Гоп-стоп камера" (620-й автобус проехал – Гоп-стоп камера!) и т д., но, с другой стороны, и более узким, поскольку публицистика реализует свои функции не только в сравнительно малых формах собственно журналистских материалов, но и в произведениях крупных форм – романах, экономи-

---

[19] "Новое огосударствливание" может быть засвидетельствовано в следующих примерах российской истории: "дело Гусинского" (май–декабрь 2000 г.), установление полного контроля над ОРТ (август 2000 – январь 2001 г.), разгром "старого" НТВ (апрель–май 2001 г.), ликвидация ТВ-6 (2002 г.), поправки в закон о СМИ, ограничивающие свободу слова (май–июнь 2003 г.) закрытие ТВС (июнь 2003 г.), чистки "нового" НТВ: смена руководства телекомпании (начало 2003 г.), изгнание Леонида Парфенова, закрытие программ "Личный вклад" и "Свобода слова" (лето 2004 г.). Излагается по: Б. Немцов, В. Прибыловский. Президент простой и ложный // Мы – граждане. – 2005. - № 2 (48). Замена прежнего владельца "МН" осенью 2005 г. лояльным Кремлю "назначенным олигархом" (термин В. В. Жириновского) продолжает этот список.

[20] Для полноты характеристики приведем мнение Умберто Эко, высказанное в эссе "О прессе": "...(за исключением прогноза погоды) объективной информации не существует и существовать не может. Даже при педантичном отделении комментария от сообщения сам по себе подбор сообщений и их расположение на полосе несут в себе имплицитное суждение". См.:. Эко У. Пять эссе на темы этики: Сборник / У. Эко. – СПб.: Симпозиум, 2000. – С. 86. При этом сочтем уже данное суждение не имеющим абсолютного значения, достаточно вспомнить "над всей Испанией безоблачное небо", послужившее сигналом для франкистской атаки.

Современный пример дает газета "Re-акция": "Львовское радио: А теперь хорошая новость: в Москве минус двадцать градусов и сильный ветер". См.: "Re-акция". – 2005. – 17 – 23 февраля.

ческих, социальных, политических, культурологических трактатах и проч., реализуя себя и в таких недоступных "чистой журналистике" формах, как ораторское искусство, театр, киноискусство и т. д.

Очевидно, что стоит отдельно говорить о нетекстовых формах публицистики – монументальном искусстве (мемориальная публицистика в камне – комплекс Саласпилс, Хатынь...) изобразительном искусстве ("Бедствия Войны" Гойи, "Герника" Пикассо...). «В 1937 году все мы видели в "Гернике" Пикассо не только форму и краску, но и нечто более специфическое. Великий художник высказал свое мнение о тирании", – отмечал на станицах журнала "Америка" известный устроитель выставок Поль Москаньи [42, 21].

Поэтому мы не готовы в полной мере согласиться с утверждением о том, что можно "рассматривать *публицистику как вид творческой деятельности, а журналистику как способ ее существования"*, о чем, в частности, пишет в своем, безусловно, интересном диссертационном исследовании Е. С. Щелкунова [43].

Разумеется, журналистика – лишь *один из множества способов* существования публицистики. С другой стороны, идея самих средств массовой информации обусловила разнообразие "существований" журналистики (от "СМИП-публицистики" – до гражданской журналистики, от журналистики бульварной – до журналистики деловой и т. д.) Очевидно, что научный поиск в направлении исследования "разных журналистик" (своеобразия их типологии, проявления жанровых форм и др.) становится самостоятельной и актуальной научной задачей.

В целом различие публицистики и журналистики можно обнаружить в том, что термин *"публицистика"* обозначает *не способ подачи факта или явления,* а *декларирует способ отношения к факту (явлению).*

Отношение через неприятие.

Неприятие – как нравственное напряжение – рождает шедевры публицистического творчества.

Неприятие как политический заказ – итог заурядной работы постпублициста-поденщика. Именно с подобной работой связана точка зрения о деградации журналистики как творческой профессии. Об этом, в частности, свидетельствует М. Гельман: "...деградация журналистики как творческой профессии сейчас в России связана с тем, что построенная вертикаль по факту предполагает творческих людей. У нас один творческий человек – наверху, все остальные – исполнители, это – некая воинская структура.

В культуре никакой вертикали не выстроишь. Гениальный художник Шабуров, не имеющий никакого статуса, всегда будет важнее, чем министр культуры. Журналистика, о которой мы мечтаем и грезим, построена на личностях, которые важнее, чем начальники. Не то чтобы Сенкевич оказался важнее Парфенова, просто *журналистика не поддается* вертикали, она из-под вертикали уходит" (курсив наш. – *А. Б.*) [44].

Итак, "журналистика не поддается вертикали, она из-под вертикали уходит", в то же время как публицистика ищет "место поэта в рабочем строю", будь то направляемый идеологами небольшой ряд творческих деятелей или идеологически подотчетные шеренги постпублицистов-поденщиков.

Наше предположение состоит в том, что возникающая теория прессы так или иначе должна востребовать термин "публицистика" в близком "узкому" политическому смыслу значении. Насколько "узким" будет этот смысл, зависит от наличия (или отсутствия) партий-оппонентов. Выскажем предположение, что в случае полной монополизации СМИ "узкий" смысл подобных публицистических выступлений будет транслировать идейно-гносеологические параметры утверждающей свое господство идеологии.

При этом мы можем констатировать, что данный вопрос имеет стратегическое значения не только для нашего конкретного поиска.

ПР И ПУБЛИЦИСТИКА: ТЕКСТ И ДИСКУРС (ПР-ЦЕНТРИЧНЫЙ ПОДХОД)

Нам не дано предугадать,
как слово наше отзовется?

Предваряя последующие рассуждения, обозначим наше (контекстное – гуманитарное и экономическое) понимание *паблик рилейшнз (ПР):*

"Гуманитарное" определение: *ПР – правила хорошего тона, устанавливаемые при общении организации с внутренней и внешней общественностью.*

"Экономическое" определение: *ПР – философия и технологии достижения конкурентных преимуществ посредством гармонизации отношений с внутренней и внешней общественностью.*

Для дальнейшего анализа проблемы соотношения текстов ПР и публицистики сконцентрируемся на дефинициях представителей воронежской публицистической школы, представляющих современное толкование значение "публицистика".

Наиболее близкой нашему пониманию исследуемого феномена сочтем "культурологическую" дефиницию профессора В. В. Хорольско-

го, утверждающего, что «на современном этапе развития масс-медиа главенствующими системообразующими признаками ПТ (публицистического текста. – *А. Б.*) являются: а) осознанное и часто явно выраженное авторское актуализирующее целеполагание, б) информационно-ориентирующий и в то же время убеждающий (агитирующий) пафос высказывания, в) внутренняя диалогичность и полемичность ПТ, обязательно направленного на установление обозримой во времени "обратной связи", г) повышенная пафосность, непосредственно наблюдаемая бесспорная эмоционально экспрессивная планка высказывания» [45, 13-14]. Отметим, что это определение резко смягчает (но не нивелирует!) *политическое* (в данном случае не пропагандистское, а агитационное) воздействие, присущее публицистическому тексту, здесь же утверждается его диалогичность и *полемичность* (то есть стремление к оппозиции), его *эмоциональное напряжение*, его *явное* целеполагание.

Профессор Л. Е. Кройчик осмыслил публицистический текст уже *с трех* точек зрения – лингвистической, семиотической, культурологической – выделил природообразующие компоненты: фиксированности (целостности), связанности, линейности, метаферентности (способности быть включенным в определенную коммуникативную ситуацию с заданной целью).

Л. Е. Кройчик предлагает следующее определение публицистического текста: "Публицистический текст – связный знаковый комплекс, представляющий собой строго организованную последовательность языковых единиц, заключающий в себе определенный смысл". "Коммуникативная активность публицистического текста, – пишет Л. Е. Кройчик, – определяется, во-первых, ориентацией на определенную аудиторию; во-вторых, характером взаимоотношений адресанта и адресата (оптимальное общение при их паритетности); в третьих, принадлежностью публицистического текста более широкому социальному контексту... в четвертых, его авторской модальностью – выявлением социальных ролей автора и адресата (взаимной активностью всех сторон, участвующих в процессе общения)" [46, 45].

Обратим внимание на то, что в случае подобной аргументации *отстройка* ПР-текста от текста публицистического фактически невозможна, поскольку все перечисленные характеристики являются также и составляющими ПР-текста при двусторонней коммуникации.

Поздние рассуждения уважаемого воронежского исследователя еще более убеждают нас в этой идее: "Публицистический текст как субъективное высказывание соединяет пространство авторской мысли и пространство восприятия авторского замысла аудиторией.

Пространства эти не равновелики и не совпадают друг с другом. Что делает *границы публицистического текста неопределенными и постоянно изменяющимися*" (курсив наш. – *А. Б.*) [47, 11].

Однако проблема еще и в том, что в рамках, например, постмодернистского подхода **любой** постмодернистский текст также не имеет границ: его интерес к контексту настолько велик, что очень трудно понять, где заканчивается "произведение" и начинается "ситуация". По образному выражению Вячеслава Курицына, "центр тяжести" постмодернистского текста все чаще находится за пределами текста. "Производятся" образ автора, отношения автора и публики, автора и художественного пространства, публики и другой публики, а не собственно "вещь"[21]. Как видим, качества публицистического текста, такие как интертекстуальность, контекст, перекодирововка, "пространство авторской мысли и пространство восприятия авторского замысла аудиторией" в постмодернистских творениях настолько более выражены, что впору говорить об отторжении идентификационных характеристик даже у постпублицистики.

Осмысляя подобные процессы, доктор Л. Е. Кройчик, полагаем, более расположен говорить о факторе "публицистичности", присутствующем в художественном журналистском произведении. Данный тезис, разделяющий понятия "*публицистический текст" и публицистичность* текстов (в том числе и в СМИ), способен быть применим для характеристики эмоционального состояния гражданской (социально ответственной) журналистики. Тогда публицистичность, понимаемая как степень нравственного напряжения гражданской журналистики, придает социально ответственным текстам особый пафос, наделяющий общественное сознание особой силой.

Е. С. Щелкунова, опираясь на определение Л. Е. Кройчика, предлагает свое толкование публицистического текста "1) **Публицистический текст** – это *связный знаковый комплекс, сориентированный на взаимодействие автора и массовой аудитории для обмена актуальной социальной информацией, представлениями, мнениями и максимально актуализирующий потенциал текстовой динамики.*

2) Публицистический текст может быть рассмотрен на нескольких уровнях:

---

[21] См.: Вячеслав Курицын "Русский литературный постмодернизм".

– как разновидность феномена "текст";

– как один из видов медиа-текста;

– как элемент массово-коммуникативного процесса;

– как необходимая часть публицистической коммуникации" [43, 122].

Отметим, что мы не считаем указанные параметры присущими ***исключительно*** тексту публицистическому. Вряд ли будет преувеличением считать, что под таковые характеристики подходят *и иные медиа-тексты* – на наш взгляд, все сказанное имеет такое же отношение и, предположим, к медиа-текстам паблик рилейшнз. Таким образом, мы *не можем* согласиться с тем, что указанные характеристики являются *идентификационными*.

Также вполне очевидно, что и медиа-текст ПР может быть рассмотрен

– как разновидность феномена "текст";

– как один из видов медиа-текста;

– как элемент массово-коммуникативного процесса;

Теперь выскажемся относительно допускаемого утверждения о том, что "публицистический текст может быть рассмотрен как... *необходимая* часть публицистической коммуникации" (курсив наш. – *А. Б.*).

Возможно, основанием для подобного посыла молодого воронежского исследователя послужило ее же утверждение, допущенное при определении идентификационных параметров публицистического текста, где под пятым пунктом[22] допущено следующее утверждение: «Помимо того, что публицистический текст является разновидностью феномена "текст", он относится к типу медиа-текстов» [43, 115]. При этом сам медиа-текст трактуется следующим образом: "Медиа-текст – тип текстов, распространяемых по каналам массовой коммуникации с целью налаживания взаимодействия между коммуникаторами и массовой аудиторией. Поскольку, – пишет далее Е. С. Щелкунова, – основными коммуникативными потоками, заполняющими сферу массовой коммуникации, являются публицистическая, рекламная и ПР-коммуникация, разновидностями медиа-текста можно считать публицистические, рекламные и ПР-тексты, распространяемые по каналам МК" [43, 115].

Мы считаем, что такого рода рассуждения также способны вызвать обоснованные возражения. Так, в порядке частного замечания, выскажем недоумение по поводу отсутствия здесь текстов *собственно журналистских*, которые, как нам кажется, как раз и определяют состав данного корпуса. Не вторгаясь в подробные дебаты по поводу абсолютной корректности приводимого ниже высказывания, обратим внимание на то, что один из ведущих специалистов в области ПР-текстов, А. Д. Кривоносов, существенно иначе расставляя акценты в указанной теме, обозначает параметр "журналистика" как основной. "PR-текст существует в едином коммуникационном пространстве вместе с текстовыми разновидностями смежных коммуникационных форм – журналистики и рекламы, находясь с последними в отношениях дополнительной дистрибуции. Все указанные типы текстов как средство коммуни-

---

[22] Всего Е. С. Щелкунова выделяет восемь идентификационных параметров. Перечислим их (с небольшими сокращениями) в авторской редакции:

1. **Внутритекстовый подуровень** рассмотрения публицистического текста.

а) *"авторский"* слой текста. В широком плане – это тот "образ текста", тот замысел, который вкладывает в него автор. Сюда можно отнести и коммуникативные задачи, которые он хотел решить с помощью текста, и коды, которые он заложил (часто не все они поддаются полной расшифровке, будучи известными только избранным. Так, например, многие стихи А. С. Пушкина в полном объеме могли быть декодированы только близкими друзьями поэта), и авторский контекст, сформировавший текст.

б) "*читательский*" слой. Если представление автора о созданном им тексте достаточно стабильно, хотя и подвержено изменениям с течением времени, то этот слой можно назвать самым подвижным.

Перефразируя известный афоризм, в коммуникации сколько читателей – столько текстов. И в каждом конкретном случае между текстом и реципиентом устанавливаются сложные взаимоотношения, которые можно было бы назвать своеобразным поиском взаимопонимания. Как пишет Ю. М. Лотман, "они как бы прилаживаются друг к другу". В итоге читатель (зритель, слушатель) создает свой "текст о тексте": он расшифровывает доступные ему коды и домысливает, достраивает то, что не было заложено в текст автором, реализуя творческую функцию текста.

При этом текст ведет себя как собеседник: с одной стороны, отбирает себе аудиторию, а с другой – "перестраивается" по ее образу и подобию (в пределах тех возможностей, которые оставляет ему функционально-сущностное ядро), предстает перед ней теми гранями, которые для нее наиболее понятны и в то же время актуальны в своей новизне. Ведь не только понимание, но и непонимание необходимо и полезно для коммуникации: если текст абсолютно понятен и известен, он теряет свою уникальность, непохожесть как собеседник и становится простым отражением "я" читателя.

кации служат цели передачи и хранения уже существующей, созданной информации, однако достигаются эти цели в различных типах текстов различными путями" [4, 50].

Добавим сюда же нашу точку зрения о наличии в медиа-текстах предлагаемого нами образования, которое мы определяем как "тексты маркетинговых коммуникаций" (ТМК), куда поми-

---

Таким образом, текст, взаимодействуя с реципиентом, способствует реализации смыслообразующей функции, в первую очередь, путем общения читателя с самим собой. Текст способен актуализировать определенные стороны личности самого адресата. Он как бы выступает в роли медиатора, помогающего самосовершенствованию читателя.

Итак, текст перестает быть просто посредником в акте коммуникации. Он становится равноправным собеседником (и по отношению к аудитории, и по отношению к автору), обладающим высокой степенью автономности. Он начинает выступать как "самостоятельное интеллектуальное образование" (Ю. М. Лотман), играющее активную роль в диалоге. В этом смысле древняя метафора "беседовать с книгой" наполняется реальным содержанием.

2. **Надтекстовый подуровень** рассмотрения публицистического текста.

а) "*контекстуальный*" слой текста также реализуется в нескольких отношениях. Во-первых, интересующий нас публицистический текст всегда связан с реальными жизненными ситуациями, являющимися неотъемлемой частью общего контекста. Это свойство обусловлено требованием объективности публицистики. Во-вторых, текст, как мы говорили, способен вступать в связи с внешними ему элементами, например, культурного контекста. В этом случае сам он может восприниматься либо как заменитель всего контекста (СМИ создают для аудитории общую модель реальности), либо как его часть, способная в какой-либо мере создать представление о целом (рецензия – это не сам спектакль, но она создает базу для формирования представления о нем).

В-третьих, текст способен "странствовать" по контекстам (чаще всего временным), что характерно, например, для произведений искусства, хотя и заметка двухсотлетней давности для современного историка может стать ценным свидетельством эпохи. Перемещаясь в новую коммуникативную ситуацию, текст чаще всего актуализирует "скрытые аспекты своей кодирующей системы". Он как бы становится "значительнее самого себя и приобретает черты модели культуры".

б) наконец, "*интертекстуальный*" слой текста связан с его способностью актуализировать определенную информацию, знания и ассоциации, связанные у аудитории с другими текстами, как публицистическими, так и художественными, научными, рекламными и т. п. Взаимодействие текстов может быть как открытым, так и имплицитным; текст или часть текста может представлять собой как "закавыченную цитату", так и едва, да и не всем заметные намеки на смыслы, заключенные в других текстах.

Таким образом, динамичный уровень текста убедительно доказывает, что перед нами феномен, выступающий не только как сообщение на конкретном языке, но и как "сложное устройство, хранящее многообразные коды, способные трансформировать получаемые сообщения и порождать новые, как информационный генератор, обладающий чертами интеллектуальной личности".

В связи с этим, мы считаем правомерным понимание текста не только как носителя определенной информации (традиционного для теории коммуникации), но и как участника диалога (с автором, читателем, исследователем), и как условие и отражение коммуникативного взаимодействия адресанта и адресата.

5) Помимо того, что публицистический текст является разновидностью феномена "текст", он относится к типу медиа-текстов...

6) В силу того, что медиа-текст является обязательным элементом массово-коммуникативного процесса, специфика последнего формирует особенности публицистического текста. Иными словами экстралингвистическими факторами, оказывающими влияние на функционирование публицистического текста, являются:

– Направленность на отражение "панорамы современности";

– Синкретизм публицистики, ее открытость к взаимодействию с другими видами творческой деятельности;

– Ярко выраженная "авторская модальность" в публицистическом тексте;

– Предназначенность для разрозненной массовой аудитории;

– Относительная автономность публицистического текста в рамках массово-коммуникативного процесса, его изолированность от непосредственного взаимодействия и ситуативного контекста.

7) Специфика выполнения коммуникативных задач обусловливает реализацию публицистическим текстом следующих функций: коммуникативной, информационной, смыслообразующей, познавательно-культурологической, ценностно-ориентирующей, творчески-созидательной, рекреативной, функции "памяти".

8) Наконец, функционирование публицистического текста в силу его предельной "погруженности в жизнь", в быстро меняющуюся многоликую действительность максимально приближает его к феномену "дискурса".

См.: Щелкунова Е. С. Публицистический текст в системе массовой коммуникации / Е. С. Щелкунова. – Воронеж: Родная Речь. – 2004 – С. 115.

мо указанных Е. С. Щелкуновой текстов отнесем, например, тексты сэйлз-промоушн, тексты продакт-плейсмент и т. д. (см. далее). Сюда же отнесем формирующийся пласт текстов электоральных медиа-технологий (предлагаемое нами обозначение – ТЭМТ).

В данном же случае более существенное замечание, а точнее – принципиальное возражение касается самого тезиса о принадлежности публицистического текста *исключительно* к *медиа*-текстам, что, как мы поняли, является одним из основных положений работы молодого ученого.

Таким образом, не вполне согласившись со "*способом* существования" подобного обоснования, вновь укажем, что журналистика является лишь *одним из многочисленных* (вновь воспользуемся авторской терминологией) *способов существования публицистки*, что, по сути, лишает этот признак значения идентификационного параметра.

В данном случае мы вполне согласимся с В. В. Ученовой (чье мнение Е. С. Щелкунова предлагает пересмотреть[23]), утверждающей, что "*любое обращение* к широкой аудитории *с целью ее политической активизации* может быть названо публицистичным" (курсив наш. – *А. Б.*) [16, 13].

Более осторожную позицию занимает еще один воронежский исследователь Р. В. Жолудь. Он пишет: "...ясно, что рассмотрение публицистической деятельности как политической в *узком* смысле этого слова оказывается ущербным и выводит за границы предмета громадный пласт журналистского творчества" (курсив наш. – *А. Б.*) [48, 7].

Согласившись с Р. В. Жолудем в отношении *узкого* толкования политики, допускаемого многими теоретиками советской школы при идентификации публицистики (и отметив, что В. В. Ученова все-таки говорит о *любом* способе активизации – иначе, используем готовый образ, *"штурман остается без бури"*), вновь обратим внимание на уже опровергнутый нами тезис, предписывающий считать публицистические выступления пластом *журналистского* творчества. Сформированный стереотип, на наш взгляд, мешает более точно разобраться в важных идентификационных параметрах публицистического выступления, вычленять в них общие устойчивые черты.

Далее скажем еще несколько слов о допускаемых параметрах разграничения ПР-текста и текста публицистического. Так, отметим, что идентификационные параметры публицистического текста в СМИ выстраивались ранее без учета таких феноменов масс-медиа, как "рекламные и ПР-тексты, распространяемые по каналам МК" [43,115], о чем, как уже ранее отмечалось, пишет Е. С. Щелкунова.

Разумеется, говорить о корпусе подобного рода текстов в СССР было неуместно. Однако не вызывает сомнения, что некоторые тексты, которые традиционно советскими исследователями оцениваются по принадлежности к текстам публицистическим, могли бы быть оценены и с позиций ПР.

Добавляя сюда корпус текстов *собственно журналистских*, текстов сэйлз-промоушн, продакт-плейсмент, формирующийся пласт текстов ЭМТ, текстов интегрированных коммуникаций и т. п. выделяемых нами образований, отличающих поток современных сообщений, распространяемых по каналам масс-медиа, укажем, что выделение идентификационных параметров *современного* публицистического текста без учета параметров этих значений представляется весьма проблематичным.

Отметим также, что следствием возникновения новых видов медиа-текстов становится то, что некоторые характеристики, традиционно приписываемые, предположим, публицистическому тексту, в гораздо большей степени соотносятся с получившими развитие феноменами. Разумеется, наш тезис имеет непосредственное отношение и к медиа-текстам ПР. Именно в этом ключе следует воспринимать утверждение Б. Я. Мисонжникова, сказанное по поводу публицистического текста. "Публицистический текст, – пишет маститый ученый, – является текстом в универсальном, классическом значении этого понятия. Более того, данный вид текста наделен широкими, можно сказать, уникальными возможностями – он представлен исключительно многоаспектно, в самых различных вариантах..." [49, 95].

Поразмышляем и еще над одним идентификационным для публицистического текста параметром – контекстным: "Панорама современности в публицистике складывается из множества произведений, – пишет Е. П. Прохоров. – Каждое из них имеет самостоятельную ценность, но подлинное свое значение оно обретает, лишь будучи на газетной странице или в программе ТВ состыкованным с другими..." [1, 245].

---

[23] Комментируя точку зрения В. В. Ученовой, Е. С. Щелкунова отмечает, что "возможно, настало время пересмотреть критерии **публицистичности** как природного признака **публицистического** текста – такие как *наличие ярко выраженной авторской модальности* в тексте и *ориентация на максимальную коммуникативную эффективность* – установление взаимоприемлемого контакта с аудиторией".

Разумеется, подобные теоретические посылы могли бы украсить и книгу по теории ПР. Более того, здесь мы отметим *важнейшую идентификационную характеристику всех текстов паблик рилейшнз, а не только их медиа-разновидностей.*

*Определяя нашу позицию, с*огласимся с авторами, которые отмечают очевидное присутствие в публицистическом тексте полемического потенциала[24]. Отсюда представим возможные ***внешние*** параметры, позволяющие дифференцировать ПР-тексты и тексты публицистики.

Задача публицистического текста, понимаемого все еще в категориях коммунистической теории прессы, – "расположение к борьбе, к упорству в столкновениях"[25] ради достижения социальной, политической или экономической цели.

Задача ПР-текста (полагаем, для достижения тех же целей) – способствовать достижению гармонизирующего эффекта в социуме (ср. известное определение С. Блэка "ПР – наука и искусство достижения гармонии").

Публицистика (понимаемая в рамках ленинской теории прессы) – опасное и весьма открытое оружие революции.

ПР – эволюционное решение открытое оружие убрать.

Выделяя *внешние* различия на уровне текстовых проявлений ПР и публицистики добавим также, что *паблик* рилейшнз имеет более выраженный вектор *социально*-экономический (возможно – "*паблик*-экономической") коммуникации, а публицистика – вектор *социально*-политической коммуникации (возможно – "*публицистико*-политической").

Публицистический текст более эмоционален и открыт.

ПР-тест – более рационален и укрыт. Предполагается, что воплощенный *замысел ПР-текста* должен распознаваться аудиторией как *замысел свой собственный.*

На уровне предлагаемой *идеи восходящих уровней ПР отметим, что* в публицистике преобладает *эмоционально*-рациональный уровень ("кипит наш *разум возмущенный*!" – "Интернационал"), а в ПР – *рационально*-эмоциональный ("мы *продаем* эмоции" – "Евросеть"[26]).

Образ в публицистике рождается как следствие открытого обращения к социально-политическим темам (советское достижение – лениниана). Образное решение в ПР – иное. Его тонкий замысел (обращенный преимущественно к социально-экономической тематике) воплощен неявно, намеком. Образное ПР- воздействие укрыто за художественной формой классического рассказа, корпоративной легенды, мифа (достижение – "рукотворный" образ Санта Клауса "от Coca-Cola").

Публицистика и ПР диалектически призваны сосуществовать и соперничать.

При этом самое сильное оружие – то, которое не видно.

В целом же, рассматривая отличительные параметры, укажем, что проблема дифференциации не способна быть решена на уровне различий *собственно* текстов – решение следует искать на уровне надтекстовых параметров их коммуникационной реализации. В различии на уровне дискурсов.

Определим: ПР-тексту значительно более присущи качества, которые традиционно определяют дискурсивность публицистического текста. Проблема актуализации понятия "дискурс", возможно, связана с поиском внутри темы взаимной идентификации значений "литературное произведение" и "текст".

«Текст, который Лотман вводит как категорию, не идентичную литературному произведению, но составляющую его "подлинную субстанцию", определяется как *инвариантная система внутритекстовых отношений и объявляется пространством*, в котором семиотический характер литературного произведения реализуется как артефакт. Здесь Лотман, не принимая, однако, лингвистической импликации произвольности, использует понятие знака, заимствованное из лингвистики, и, следуя за А. М. Пятигорским, распространяет это понятие на текст в целом» [50].

Тенденция к разграничению понятий "текст" и "дискурс" достаточно четко была обозначена в начале 80-х годов XX века. Под текстом стали понимать формальную конструкцию, под дискурсом – различные виды ее актуализации. Для нашего исследования становится важным представить основополагающее качество дискурса определяемое как "субъективная модальность". Дискурс – "это текст, образовавшийся в процессе дискурсии, когда *смысл "на выходе" становится адекватным авторскому замыслу*. Дискурсия начинается там, где появляются *дополнительные смыслы*, от-

---

[24] Из последних работ см., напр., Шестерина А. М. Полемический текст в современной прессе: Дис. ... доктора филол. наук по специальности 10.01.10 – журналистика / Шестерина Алла Михайловна. – Тамбов, 2004. – С.117.

[25] Выражение Н. Г. Чернышевского.

[26] См.: Канал РБК, 30.10.2005 г.

личные от буквального понимания текста. Приближение к пониманию этих дополнительных смыслов комплектует будущий дискурс" (курсив наш. – *А. Б.*) [51].

При этом также становится понятно, что текст, идентифицируемый как публицистический, может быть написан по заданным ПР-параметрам, а данное обстоятельство позволяет сделать вывод не только о необходимости, но и о сложности разграничения медиа-текста паблик рилейшнз и медиа-текста публицистики по линии *акцентирования параметров* гармонизация – конфронтация. Такого рода экспертиза подчас возможна лишь в случае понимания внутренней логики представляемой ситуации[27]. Также еще раз отметим, что сам публицистический текст имеет контекстное, подтекстное, интертекстовое обрамление. Однако написанное в целях ПР это обрамление становится еще более насыщенным и многосторонним, поэтому в данном случае мы должны говорить о таком понятии как, введем термин, "поликонтекстность".

Таким образом, говоря о дискурсивности как относительном понятии, укажем, что в отношении ПР-текста это качество становится едва ли не абсолютным.

Обратимся вновь к мнению Е. С. Щелкуновой, рассмотревшей и систематизировавшей важные параметры разграничения параметров текста и дискурса. По мнению автора:

«1) Текст противопоставляется дискурсу в рамках соссюровской дихотомии язык/речь (langue/parole);

2) Текст и дискурс разграничиваются через устную и письменную речь (И. Р. Гальперин);

3) ... текст есть более общее понятие, чем дискурс;

4) Текст рассматривается как преимущественно формальная, абстрактная конструкция, дискурс же – как различные виды ее актуализации, рассматриваемые в связи с экстралингвистическими факторами;

5) Дискурс определяется как "текст плюс ситуация", текст, соответственно, как "дискурс минус ситуация";

6) Текст выступает как результат, а дискурс – процесс текстообразования (текст – это статика, дискурс – динамика);

7) Дискурс рассматривается как коммуникативное событие, текст же – как центр, вокруг которого оно разворачивается.

Мы остановимся на следующем понимании: дискурс – это, в первую очередь, процесс текстопорождения, текст – его слепок, отпечаток» [43].

Обратим особое внимание на заключительный пассаж данной классификации. Автор отмечает: «"Дискурс" – это *процесс текстообразования*, *коммуникативное событие*, произошедшее благодаря тексту и вокруг текста и обусловленное, помимо лингвистических, экстралингвистическими факторами» (подчеркнуто нами. – *А. Б.*) [43]. Признавая правомерность рассуждения, сделанного Е. С. Щелкуновой в рамках теории литературы и публицистики, мы, однако, *не в полной мере* разделяем указанную точку зрения, *рассуждая с позиций ПР.*

Очевидно, что подобная мысль актуализирует возможность нового подхода к рассмотрению дискурса, допуская взгляд как со стороны общей коммуникационной теории, так и теории маркетинговых коммуникаций

В ПР мы понимаем дискурс не столько как процесс текстообразования, то есть контекстное коммуникационное обрамление сюжета, но и как контекстное (*ситуативное*) *преобразование данного текстового коммуникационного воздействия.*

Иначе говоря, мы устанавливаем приоритет *события* при формирования ПР-дискурса. В данном случае текст вторичен по отношению к создаваемому ПР-специалистами событию. Текст подчинен ньюзмейкингу (news making) – создаваемой ПР-специалистами новости.

Таким образом, по нашему мнению, именно экстралингвистические факторы (т. е. "ситуация (событие) плюс текст") и определяют факт существования ПР-текста как дискурса. При этом, как видим, не работает правило, что ПР-текст может быть вычислен по формуле "дискурс минус ситуация". В отличие от литературоведческой позиции собственно лингвистическим характеристикам в данном случае отводится более скромная роль. Таким образом, мы допускаем *ПР-центричное толкование дискурса,* где, условно говоря, "текст" можно соотнести со значением "сохраняемая особым способом информация"; "дискурс" (тексто-центричное толкование дискурса) можно соотнести со значением "текстовая коммуникация"; "ПР-дискурс" (ПР-центичное толкование дискурса) можно соотнести со значением "событийно-текстовая коммуникация".

Дадим ПР-центричное определение дискурса используя схему рассмотренной выше дефиниции: «"Дискурс" – это *процесс текстообразования*, *коммуникативное событие*, произошедшее благодаря (ПР) событию и вокруг (ПР) события и обусловленное, помимо экстралингвистических, лингвистическими факторами» [43].

[27] Для подобного рода оценки, в частности, предлагаются методики выяснения рейтинга паблисити.

Отсюда важный вывод: ПР-текст медиа рилейшнз образуется не только (и не столько) вследствие смещения *интер*текстовых, *под*текстовых или *кон*текстных акцентов распространяемого по медиа-каналам сообщений, сколько в результате изменения глубинных кодов и НАДтекстовых настроек, подчиняемых СВЕРХтекстовыму (экстралингвистическому) воздействию.

Естественно, что данное обстоятельство, кроме прочего, актуализирует тему наджанрового взгляда на ПР-текст.

Самый непримиримый публицистический текст, помещенный в "ситуацию ПР", становится ПР-текстом. Таким образом, мы утверждаем позицию и "надпублицистичности" ПР-текстов.

Подчеркнем: важным положением настоящего исследования становится то, что публицистический текст, помещенный в ПР-дискурс, становится ПР-текстом.

Дискурс мы понимаем как систему (неявных) смыслов (итертекстов, затекстов, контекстов, подтекстов), окружающих *презентируемое* аудитории высказывание. Здесь, как мы полагаем, возможно выделить два типа *ПР-дискурсов*: планируемый и спонтанный.

Планируемый *ПР-дискурс* – управляемая система смыслов, позиционирующих субъекта ПР-деятельности (электоральный вариант – фильм "Утомленные солнцем" в системе смыслов президентских выборов в России). Иначе говоря – в ПР нам *дано предугадать*, как слово наше отзовется.

Спонтанный *ПР-дискурс* – спонтанно возникающая система смыслов, способная позиционировать субъект с позиций ПР.

Напротив: ПР-текст уже не может быть помещен ни в какой иной дискурс (в данном случае – чужой /публицистический/ контекст / дискурс/), так как он существует *только* как дискурс.

В итоге мы приходим к выводу, что ПР-текст как таковой не существует. Существует "обычный текст", попавший в ПР-ситуацию – в ПР-дискурс. В дальнейшем более привычное значение ПР-текста мы будем использовать именно в этом "дискурсивном" смысле. Очевидно, что могут быть тексты, генеалогически более предрасположенные к помещению в ПР-дискурс. Отсюда возникает идея генеалогической классификации ПР-текстов.

Подведем некоторые итоги наших размышлений. Итак, термин "публицистика" возникает для характеристики набирающей силу *пра*-социал-демократической журналистики (в которой наличествовали как либеральные, так и радикальные течения), далее он обретает выраженную политико-революционную окраску, следом становится главным термином идеологизированной теории советской печати.

В настоящее время нет смысла говорить ни о его былом возрождении, ни о его вырождении в постмодернистские творения (что и вовсе абсурд). Достаточно сложно (хотя и не берем на себя смелость утверждать, что это невозможно) в контексте представленной идеи "неявных замыслов ПР-дискурса" говорить в России о публицистах, используя изначальное значение слова "публицистика" – журналистика, исполненная гражданского, общественно-значимого пафоса.

Говоря о "публицистике в ситуации постмодернизма", мы сделали предположение о появлении нового коммуникационного феномена, являющегося следствием процессов интеграции гражданского и массового общества, происходящего в условиях виртуализации реальности.

Соотнесение значений "публицистика" и "гражданская журналистика" позволяет судить об идентичности исходных параметров обеих дисциплин, их генезиса и этимологии.

Далее мы видим, что с приобретением дополнительного значения – "политика" – публицистика все более интегрируется в массовое сознание, становясь в тоталитарных, авторитарных, антидемократических режимах средством укрепления власти, средством борьбы с неугодной линией, средством подчинения идеологическому диктату, а значит – средством искажения и распыления гражданских идей.

Таким образом, происходит размежевание значений. Гражданская журналистика всегда выступала в защиту ценностей гражданского общества. Публицистика с момента внедрения субъективной политической доминанты оказалась подчинена идее идеологизированного управления массовым обществом.

В условиях монопольного права на СМИ существует монопольное право на публицистику. Фактически публицистика обслуживает идеологию правящей группы, ее философию и систему ценностей. Отсюда, думается, и возникает возможность суждений о публицистике постмодернизма, *но никогда – о гражданской журналистике постмодернизма*.

Постмодернизм публицистики – свидетельство разрушения ее политической составляющей, а значит – разрушения ее идентификационного признака, признаваемого в рамках советской теории прессы.

Но факт этот отнюдь не означает ее гражданского возрождения.

Ошибочно полагать, что, говоря о публицистике постмодернизма, мы говорим о гражданственной – то есть социально-ответственной журналистике. Скорее – об ее вульгарном анти-

поде. И это обстоятельство необходимо учитывать как исследователям гражданской журналистики, так и публицистики. Отсюда прямой вывод – *только гражданская журналистика имеет с ПР общий социальный вектор*.

Наш анализ показывает, что на более высокие уровни двусторонней коммуникации, по нашему убеждению, способны выходить только гражданская журналистика и ПР.

Здесь же сближаются и их функции.

Но отсюда и вывод парадоксальный: *ПР-тексты могут быть соотнесены с обоими анализируемыми феноменами!*

Мы понимаем развитие ПР в направлении вектора социальной ответственности. Вполне очевидно, что этот вектор совпадает и с идеей *гражданского общества*.

С другой стороны, ПР имеют безусловное отношение к психологии масс, массовым средствам коммуникации, массовой культуре.

Институализация ПР происходит именно при переходе к *массовому обществу*, вне которого не может быть реализован коммуникационный и технологический потенциал данного феномена. Отсюда мысль о том, что эволюция ПР происходит в направлении сближения некогда антагонистических идеологий и способствует интеграции и гармонизации значений массового и гражданского общества.

Такого рода утверждение позволяет под другим углом подойти и к идее уровневого строения ПР. Очевидно, что односторонние начальные уровни по Бернайзу/Грюнигу/Ханту можно соотнести с обособленным коммуникационным воздействием не только ПР, но также публицистики и гражданской журналистики.

Сопоставление анализируемых позиций с пониманием значения "журналистика" подводит нас к следующему рассуждению.

Традиционно журналистика рассматривается как:

– *Профессиональная деятельность* по сбору, обработке и распространению актуальной социальной информации через каналы масс-медиа.

– *Способ* распространения информации – через СМИ.

В этом смысле:

Текст гражданской журналистики раскрывается как *способ* донести до аудитории гражданскую позицию через СМИ

Публицистический текст в СМИ – *способ* донести до аудитории публицистическую позицию посредством масс-медиа.

ПР-текст в СМИ (текст медиа рилейшнз – медиа-текст ПР) – *способ* донести до аудитории ПР-информацию по каналам масс-медиа.

Зафиксируем следующие положения:

Журналистика – один из способов представления и актуализации гражданской позиции, публицистической и ПР-информации.

Информация как в ПР, так и в гражданской журналистике и публицистике является оценочной.

В публицистической информации проявляется открытая, оценочная эмоциональность, представлена личная (в "СМИП-публицистике" – партийная, в "постпублицистике" – "деконструктивная") позиция.

В гражданской журналистике преобладает открытая, оценочная рассудительность, представлена гражданская позиция ("поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан").

В ПР дается укрытая, оценочная информация, нередко эксплуатирующая дискурс гражданской журналистики и публицистический дискурс и представляющая позицию позиционируемой организации. Таким образом, в ПР возникает ситуация "укрытия своего дискурса в дискурсе чужом".

Ранее мы говорили о наличии ПР-дискурса в том, что ПР-текст есть способ донести ПР-информацию по каналам масс-медиа, а журналистика – есть способ ее актуализации. Отсюда определим возможность установления параметра *ПР-журналистики* (пиаристики).

Возникающая *ситуация "дискурса в дискурсе"* позволяет дополнить этот вывод положением, что: ПР-текст – способ донести ПР-информацию по каналам масс-медиа, а публицистический дискурс и дискурс гражданской журналистики – есть возможный способ ее актуализации.

Отсюда определим возможность представления параметров *ПР-публицистики* и *ПР-гражданской журналистики*

Добавим, что сложности, имеющиеся при попытках взаимной идентификации понятий "журналистика", "публицистика", "гражданская журналистика", "ПР", на наш взгляд, также требуют разрешения в контексте интеграционных процессов, организующих реалии нового коммуникационного мироустройства.

Развитие коммуникационного пространства и интеграция находящихся в нем социальных институтов позволяет сделать предположение о возможности расширительного толкования термина *ИМК*. В этом случае наряду со значением "интегрированные маркетинговые коммуникации" оно может обозначать *интегрированные* ***массовые*** *коммуникации*. Дальнейшее развитие подобной терминологии можно предположить и в направлении интегрированных коммуникаций (ИК).

Здесь термин ИК может означать *интеграцию маркетинговых и массовых коммуникаций*.

Далее в пространстве гиперкоммуникации, очевидно, следует ожидать и появление неисследованного феномена, обладающего свойствами интегрированных гиперкоммуникаций (ИГК).

ЛИТЕРАТУРА

1. Прохоров Е. П. Введение в теорию журналистики. Учебное пособие / Е. П. Прохоров. – М., 2000. – 308 с.

2. Ученова В. В. У истоков публицистики / В. В. Ученова. – М., 1989. – 211 с.

3. Гаспаров М. Л. Античная риторика как система / М. Л. Гаспаров // Античная поэтика. Риторическая теория и литературная практика. – М., 1991. – С. 27-59.

4. Кривоносов А. Д. ПР-текст в системе публичных коммуникаций / А. Д. Кривоносов. – СПб.: Изд-во С.-Пб. ун-та, 2001. – 254 с.

5. Корконосенко С. Г. Основы теории журналистики: Учебник для вузов / С. Г. Корконосенко. – М.: Аспект пресс, 2001. – 287 с.

6. Ленин В. И. Собр. соч.: В 40 т. / В. И. Ленин. – изд. 4-е. – М.: ОГИЗ Государственное издательство политической литературы, 1947. – Т. 8. – 575 с.

7. Ленин В. И. Собр. соч.: В 40 т. / В. И. Ленин. – изд. 4-е. – М.: ОГИЗ Государственное издательство политической литературы, 1947. – Т. 5. – 528 с.

8 К. Победоносцев и его корреспонденты. Письма и записки. – Том I. Полутом 1-й. – Москва, Петроград.: Государственное издательство, 1923. – 493 с.

9. Чернышевский Н. Г. Избранные философские произведения: В 3 т. / Н. Г. Чернышевский. – М.: Государственное издательство политической литературы, 1950. – Том. II. – 803 с.

10. Айрапетян Р. Г. Публицистика Ф. М. Достоевского и смысловое содержание эпохи / Р. Г. Айрапетян // Журналистика в 2003 году: Обретения и потери, стратегии развития. Материалы науч.-практ. конф., Москва, 3-6 февраля 2003 г. – Часть III. – Москва, 2004. – С. 44-45.

11. Коновченко С. В. Информационная политика в России / С. В. Коновченко, А. Г. Киселев. – М.: РВГС, 2004. – 528 с.

12. Якушина Н. И. Живой голос эпохи / Н. И. Якушина // Предисловие к книге "Публицисты "Современника". – М.: Детская литература, 1985. – 255 с.

13. Ленин В. И. Собр. соч.: В 40 т. / В. И. Ленин. – изд. 4-е. М.: ОГИЗ Государственное издательство политической литературы, 1947. – Т. 12. – 495 с.

14. Большая Советская Энциклопедия. Государственный Институт "Советская Энциклопедия". – М.: ОГИЗ РСФСР, 1940. – Т. 47. – 895 с.

15. Ученова В. В. Беседы о журналистике / В. В. Ученова. – М.: Молодая гвардия, 1985. – 205 с.

16. Ученова В. В. Гносеологические проблемы публицистики / В. В. Ученова. – М., 1971. – 145 с.

17. Черепахов М. С. Проблемы теории публицистики / М. С. Черепахов. – М., 1973. – 267 с.

18. Горохов В. М. Публицистика и ее эффективность / В. М. Горохов // Горизонты публицистики: опыт и проблемы. – М., 1981. – 190 с.

19. Скуленко М. И. Убеждающее воздействие публицистики / М. В. Скуленко. – Киев, 1986. – 174 с.

20. Иванова К. А. Становление профессии паблик рилейшнз / К. А. Иванова // Паблик рилейшнз: теория и практика. – СПб., 1998. – 157 с.

21. Засурский И. Реконструкция России. Масс-медиа и политика в 90-е. / И. Засурский. – М.: МГУ, 2001. – 286 с.

22. Шишкина М. А. Паблик рилейшнз в системе социального управления / М. А. Шишкина. – СПб., 1999. – 442 с.

23. Виноградов С. И. Язык газеты в аспекте культуры речи / С. И. Виноградов // Культура русской речи и эффективность общения. – М.: Наука, 1996. – С. 281-317.

24. Афанасьев Ю. Деление ВВ / Ю. Афанасьев // Новая газета в Воронеже. – 2005. – 4-10 февраля.

25. Заметка о заказных статьях в российской прессе сама оказалась заказной // Известия. – 1997. – 18 окт.

25. Топоров В. Виртуальная реальность выборов / В. Топоров // Свободная мысль. – 1996. - № 11.

26. Журналист. – 2004. - № 3.

27. Липовецкий М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики / М. Н. Липовецкий. – Екатеринбург, 1997. – 317 с.

28. Мельник Г. С. Современная публицистика: смена духовных приоритетов / Г. С. Мельник// Акценты. Новое в массовой коммуникации. – 2002. - № 3- 4. – 99 с.

29. Цит. по: Богуславская В. В. Моделирование текста: лингвосоциокультурная концепция / В. В. Богуславская. – Р.-н/Д., 2003. – 270 с.

30. Чепкина Э. В. Русский журналистский дискурс: текстопорождающие практики и коды (1995–2000) / Э. В. Чепкина. – Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2000. – 279 с.

31. Голенкова З. Т. Альтернативы и перспективы развития гражданского общества в России / З. Т. Голенкова. // Гражданское общество: Тео-

рия. История. Современность. – М.: 1995 – 171 с.

32. Арато А. Гражданское общество и переходный период от авторитаризма к демократии / А. Арато, Дж. Коэн // Гражданское общество (реферативный сборник). – М.: РАУ, 2003. – 783 с.

33. Соловьев С. Л. Культура гражданственности. К новой парадигме / С. Л. Соловьев // Свободная мысль. – 1992. - № 7. – С. 63.

34. Мигранян А. М. Демократия и нравственность / А. М. Мигранян. – М.: Знание, 1989. – 64 с.

35. Дзялошинский И. Без решения проблем с доступом информации гражданское общество построить невозможно / И. Дзялошинский // Роль прессы в формировании в России гражданского общества. День сегодняшний. – М., 2000.

36. Симонян Р. Два информационных пространства / Р. Симонян, Т. Кочегарова // Власть. – 2003. - № 1.

37. Колесников А. Свинцовые войны / А. Колесников // Новое время. – 1997. - № 42.

38. Журналист. – 2004. - № 2.

39. Leitch V. B. Deconstructive Criticism / V. B. Leitch – N. Y., 1983. P. ix. Цит. по: Ellis. M. Against Deconstruction / M. Ellis. – Princeton. New Jerbey: Princeton University Press, 1989.

40. Cullerj. On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism / Cullerj. – Ithaca, 1982.

41. Петровская И. Мы снесем вам другое яичко: не золотое. Простое / И. Петровская // Известия. – 2004. – 5 июня.

42. Абстракция и совесть в искусстве // Америка. – 1964. - № 12.

43. Щелкунова Е. С. Публицистический текст в системе массовой коммуникации / Е. С. Щелкунова. – Воронеж: Родная Речь, 2004. – 194 с.

44. Гельман М. Цензуры нет, есть редакционная политика / М. Гельман // Новая газета в Воронеже. – 2005. – 25 февраля – 3 марта.

45. Хорольский В. В. Западная литература и публицистика XX века: культурологический подход / В. В. Хорольский. – Воронеж, 2005. – 160 с.

46. Кройчик Л. Е. Публицистический текст как предмет исследования / Л. Е. Кройчик. – Журналистика, реклама, связи с общественностью. Материалы науч.-практ. конф., Воронеж, 16-17 мая 2000 г. – Воронеж: ВГУ, 2000. – 215 с.

47. Кройчик Л. Е. Публицистический текст как жанр и как дискурс / Л. Е. Кройчик // Акценты. Новое в массовой коммуникации, 2005. - № 3-4. – С. 11-17.

48. Жолудь Р. В. Начало православной публицистики. Библия. Апологеты, византийцы / Р. В. Жолудь. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 2002. – 192 с.

49. Мисонжников Б. Я. Отражение действительности в тексте / Б. Я. Мисонжников // Основы творческой деятельности журналиста: Учебник для студентов вузов по спец. "Журналистика". – СПб., 2000. – 271 с.

50. Лотмановский сборник: В 2 т. / [ред.-сост. Е. В. Пермяков]. – Т. 1. – М., 1994.

51. Костомаров В. Г. Субъективная модальность как начало дискурсии / В. Г. Костомаров, Н. Д. Бурвикова // Междунар. юбилейная сессия, посвященная 100-летию со дня рождения акад. В. В. Виноградова. Тез. докл. – М., 1995.

Рецензент – Е. Б. Курганова.

РОЛЬ ЭМОЦИЙ В ПРОЦЕССЕ РЕКЛАМНОГО ВОЗДЕЙСТВИЯ НА ПОТРЕБИТЕЛЕЙ

© 2005 А.А. Давтян

Воронежский государственный университет

Эмоции представляют собой одну из форм отражения реального мира, выраженную в виде обобщенных чувственных реакций, переживаний, возникающих в ответ на разнообразные по характеру сигналы, обязательно влекущих за собой определенные изменения в физиологическом состоянии организма (при проявлении эмоций происходят изменения в деятельности органов дыхания, пищеварения, сердечно-сосудистой системы, желез внутренней секреции, в скелетной и глазной мускулатуре и т. д.). ***Эмоции*** – это определенные психические процессы, в которых человек переживает свое отношение к тем или иным явлениям окружающей действительности; в эмоциях также получают свое субъективное отражение различные состояния организма человека. Эмоции могут отличаться друг от друга по силе, или интенсивности, чувства и его глубине. "Глубина проникновения чувства определяется тем, насколько существенно для данной личности данное чувство и та сфера, с которой оно связано" [12, 584].

Важной особенностью эмоций можно считать способность притягивать к предметам и явлениям внимание человека. Объекты, вызывающие сильное эмоциональное переживание спонтанно и, как правило, мгновенно овладевающие вниманием субъекта, занимают в феноменологическом поле сознания место "фигуры", по отношению к которой все прочее выступает в качестве "фона". Как отмечает В. К. Вилюнас, в случае предельно сильных аффектов "фон" и вовсе исчезает, образуя феномен так называемого "сужения сознания" [2, 57]. На эмоциональном уровне оценка хода и результатов деятельности человека происходит раньше, чем на рациональном. Способность оценивать предметы и явления с точки зрения их желательности или нежелательности, полезности или вредности для субъекта определяет *познавательную функцию* эмоций. Эмоциям также присуща *функция синтезирования*. Она имеет отношение к процессам памяти. Согласно исследованиям психологов, одно слово, услышанное человеком, способно вновь воспроизвести пережитые ранее сильные чувства при условии, если оно обозначает некоторую, возможно случайную, деталь родоначальной аффективной ситуации или каким-то другим способом напоминает об этом аффекте.

Ряд исследователей выделяют следующие ***разновидности эмоций.*** *Эмоциональный тон ощущения* – это отношение человека к качеству ощущения (приятное, нейтральное или неприятное). Сюда же относятся самые древние по происхождению, простейшие и наиболее распространенные среди живых существ формы эмоциональных переживаний – удовольствие (получаемое от удовлетворения органических потребностей) и неудовольствие (связанное с невозможностью это сделать при актуализации соответствующей потребности). Удовольствие как эмоция рекламных персонажей – частое явление в рекламе. Когда персонажи пробуют рекламируемые продукты или блюда, приготовленные на их основе, многочисленные супы из бульонных кубиков, кофе, чай, шоколад, йогурты и т.д., они закрывают глаза, издают характерный звук "М-м-м!" и качают от наслаждения головой, всем своим видом показывая удовольствие. Удовольствие можно прочесть и на лице персонажей, принимающих ванну или душ с различными средствами гигиенической косметики: шампунями, гелями, мылом и т.д. Такая реклама рассчитана на то, что демонстрация удовольствия будет настолько заразительна, что потребителю тоже захочется испытать подобное наслаждение. *Эмоциональный отклик* – это эмоциональная оперативная реакция на текущие изменения в предметной среде. Он определяется эмоциональной возбудимостью человека, его эмоциональным тонусом. Разновидностями эмоционального отклика являются эмпатия и симпатия. Эмпатия сводится к сопереживанию эмоционального состояния других людей, в то время как симпатия предполагает активное стремление устранить негативное состояние другого, а не просто уберечь себя от психотравмирующих впечатлений. П. В.

Симонов считает, что "альтруистическое поведение побуждается двумя основными мотивациями: потребностью устранить отрицательное эмоциональное состояние другого члена сообщества (семьи, группы, человеческого рода) путем действий, инициируемых собственным негативным сопереживанием и теми положительными эмоциями, которые возникают у субъекта в случае успеха этих действий; потребностью следовать этическим нормам, присущим данному сообществу и закрепленным в его идеологии" [14, 25-27]. К эмпатии и симпатии апеллирует социальная реклама, которая призвана пробудить у людей сочувствие к чужой беде и желание помочь решить обозначенную проблему.

Настроение – это самое распространенное, сравнительно устойчивое эмоциональное состояние, характеризующееся слабой интенсивностью, значительной длительностью, неясностью и "безотчетностью" переживаний. Настроение всегда причинно обусловлено, хотя причина его иногда и не осознается. Оно накладывает отпечаток на все мысли и действия человека. Настроению потребителя уделяют большое внимание непосредственно в точках продаж. Специалисты при помощи различных мероприятий, POS-рекламы, запахов, цветового и звукового оформления пытаются поднять настроение потребителя, так как установлено, что в хорошем настроении человек совершает большее количество покупок и в дальнейшем не испытывает сожаления, что потратился.

В критических условиях при неспособности субъекта найти быстрый и разумный выход из опасной ситуации возникает *аффект*. Аффекты – это сильные и относительно кратковременные переживания, протекающие с большой и резко выраженной интенсивностью. Аффект характеризуется бурным внешним проявлением, безотчетностью поведения и диффузностью переживания (аффект захватывает личность целиком, ее ум, чувства и волю). С*тресс* представляет собой состояние чрезмерно сильного и длительного психологического напряжения, которое возникает у человека, когда его нервная система получает эмоциональную перегрузку. Тема стресса часто обыгрывается в рекламе медицинских препаратов, в частности антидепрессантов, и продуктов питания, таких как йогурты, кисломолочные продукты, позволяющих повысить сопротивляемость организма к стрессовым ситуациям. Например, реклама кисломолочного продукта "Нео-Иммунеле". Показана девушка, окунувшаяся в предсвадебную суету. Она признается зрителям, что даже не подозревала, сколько всего нужно сделать, сколько проблем возникает. Но она выдерживает этот стресс, так как принимает "Нео-Иммунеле". На свадебной церемонии она выглядит великолепно, а когда молодожены уединяются в спальне, уставший жених засыпает на заставленной подарками кровати, а девушка, полная энергии, крутится перед зеркалом, любуясь собой.

Страсть – еще один вид сложных, качественно своеобразных эмоциональных состояний. Страсть представляет собой сплав эмоций, мотивов и чувств, сконцентрированных вокруг определенного вида деятельности или предмета. Страсть всегда выражается в сосредоточенности, собранности помыслов и сил, их направленности на единую цель. Страсть как эмоция тоже находит отражение в рекламе, в частности, когда происходящее действие или статичное изображение сексуально окрашены. Страстные отношения мы можем наблюдать во время танца рекламных персонажей, во время демонстрации постельных сцен в рекламе, даже если они происходят не в постели, а, скажем, в лифте или машине. Например, дезодорант "Акс" ("Axe") способен творить чудеса и вызывать страсть к абсолютно непривлекательным мужчинам. Шоколад "Каруна" уносит девушку в мир сексуальных желаний, где она сгорает от страсти в объятиях молодого человека. Страсть во время танца демонстрирует реклама кофе "Амбассадор".

Низшие и высшие эмоции. Любая эмоция вместе с побуждаемой ею деятельностью всегда обслуживает ту или иную потребность. Когда мы осознаем предмет, от которого зависит удовлетворение нашей потребности, у нас появляется направленное на него желание. Так как при этом мы испытываем удовольствие или неудовольствие при соприкосновении с предметом, у нас формируется по отношению к нему то или иное чувство. К низшим эмоциям относятся чувства, связанные с удовлетворением или неудовлетворением тех или иных физиологических потребностей. Высшие чувства обычно возникают на базе удовлетворения/неудовлетворения духовных потребностей. Они носят ярко выраженный социальный характер и свидетельствуют об отношении человека к различным сторонам и явлениям общественной жизни – моральным, интеллектуальным и эстетическим.

Нравственные чувства отражают отношение человека к требованиям морали. Нравственные чувства тесно связаны с мировоззрением человека, его убеждениями, помыслами, принципами поведения. Они могут быть положительными: чувства доброжелательности, симпатии, дружбы, товарищества, справедливости, долга и т.д. и отрицательными: чувства индивидуализма, эгоизма, вражды, зависти, злорадства, недоброжелательства и т. д. Эгоистичные чувства, зависть, злорадство рекламные персонажи испытывают не реже, чем доброжелательность, симпатию, чувство товарищества. Эгоистично, например, ведет себя внук в рекламе чипсов "Лэйс", который, пожалев

для дедушки чипсов, поставил рядом с пакетиком мышеловку. Зависть частенько испытывают женские персонажи по отношению к другим, у которых ярче помада на губах, лучше ухожены волосы и т.д. Злорадство испытывают мама с дочерью в рекламе масла "Злато", консервирующие овощи и соперничающие в этом деле с другой семьей. Дочь заявляет: "Уткины от зависти крякнут!" В рекламе "Пенталгина" женщина мучается головной болью и, перепробовав все возможные способы, говорит: "Ничего не помогает". На что свекровь ехидно отвечает: «Я же предлагала "Пенталгин". Но мы ведь сами умные».

Эстетические чувства возникают у людей в результате переживания удовольствия или неудовольствия от восприятия красивых или безобразных объектов, будь то явление природы, произведения искусства или люди, а также их поступки и действия. В основе эстетических чувств лежит врожденная потребность человека в эстетическом переживании. Все красивое и уродливое бессознательно притягивает к себе взгляды, так как объекты, наделенные этими качествами, обладают зрелищностью. Ослепительная красота вызывает восхищение, а уродство – ужас, отвращение или жалость. В рекламе часто присутствуют красивые фотомодели, которые призваны вызвать положительные эстетические чувства у потребителя.

Интеллектуальные чувства возникают в процессе осуществления гностической и исследовательской деятельности, выражают отношение человека к своим мыслям, процессу и результатам интеллектуальной деятельности. Способность удивляться – важное качество, стимул познавательной деятельности. Чувство сомнения возникает при несоответствии гипотез и предположений с некоторыми фактами, соображениями и побуждает к тщательной проверке полученных данных. Результативная работа вызывает чувства уверенности и удовлетворения. Об этом не мешало бы помнить рекламистам, так как рекламные сообщения попадают в поле познавательно-оценочной деятельности потребителя.

Стенические и астенические эмоции. Стеническими называют эмоции, повышающие жизнедеятельность организма, астенические – угнетающие, тормозящие жизнедеятельность, понижающие жизненную энергию субъекта, расслабляющие человека, парализующие его силы. Воодушевление – наиболее высокий уровень психической активности, возникающий под влиянием стенических эмоций, апатия – наиболее низкий уровень, спровоцированный продолжительным переживанием астенических эмоций. Однако страх, относящийся к разряду астенических эмоций, при сравнительно умеренной его силе может выступать как стеническое переживание, мобилизирующее субъекта на бегство от опасности или на борьбу. Эмоции страха, как правило, предшествует испуг. Человек пугается чего-то внезапного, неожиданного, непонятного, кажущегося опасным. Испуг не всегда переходит в страх. Если человек быстро разобрался с природой и сущностью раздражителя и понял, что он не таит в себе опасности, тогда человек расслабляется и успокаивается. Но если раздражитель остается непонятным, загадочным, тогда испуг перерастает в чувство страха. Если при этом ощущение опасности начинает постепенно угасать, страх может, в свою очередь, перерасти в интерес-возбуждение. Тогда человек начинает внимательно следить за происходящим, включаются механизмы произвольного и послепроизвольного внимания. Специалисты в области социальной психологии и рекламы уже давно пришли к выводу, что нужен некий оптимальный уровень *страха*, тогда убеждение будет наиболее эффективным. Слабое в этом отношении послание не возымеет желаемого эффекта, однако чересчур агрессивная реклама может вызвать у людей панический ужас, отвращение и включит защитные механизмы, и тогда информация от рекламодателей не дойдет до потребителя. Это связано с тем, что эмоция страха до определенного уровня остается стенической, а затем превращается в астеническую. Например, во время демонстрации рекламных роликов на "Ночи пожирателей рекламы" в Воронеже показали социальную рекламу о вреде курения. Рекламное обращение строилось таким образом: в кадре появлялись разные люди – консультант, химиотерапевт, хирург, сиделка, парикмахер, священник и работник крематория. Все они представлялись и говорили, что они будут делать с вами, пока вы будете болеть раком. Потом звучал голос за кадром: "Все они хорошие люди, не правда ли? Но вы хотите с ними встречаться? Продолжайте курить и, возможно, вы с ними встретитесь". В зале, где царила оживленная атмосфера, смех, разговоры, во время просмотра этого ролика воцарилась гробовая тишина. Тем не менее после окончания мероприятия люди выходили на улицу и как ни в чем не бывало начинали курить. Этот случай свидетельствует о том, что подавляющее большинство курильщиков во время просмотра испытали сильнейшее чувство страха, включились защитные механизмы, произошло произвольное забывание. Следовательно, напрашивается вывод, что эффективность рекламного обращения, которое вызывает чувство страха, напрямую зависит от дозировки страха в рекламе. Главная трудность, с которой сталкиваются современные рекламисты – это определение оптимума страха. "...Каждый исследователь вводит свои понятия о сильном, слабом или умеренно-страшном обращении к зрителю и чи-

тателю. Практически не существует подтверждений, что участники исследований придерживаются того же мнения, что и психологи. Обращения к чувству страха в рекламе эффективны, но какие именно – это не совсем ясно" [17, 134]. Страх способен отвратить потребителя от рекламируемого товара или услуги. Например, реклама чемоданов, которые во время авиакатастрофы остаются целыми и невредимыми, в то время как все пассажиры погибают. Во время просмотра ролика зрители обратили внимание на сам факт катастрофы, так как эта информация для человека оказалась более важной, чем сведения о преимуществах какой-то вещи. В итоге после показа рекламного сообщения резко сократилось число желающих пользоваться услугами авиакомпаний, так как люди испытали страх при мысли, что можно погибнуть во время авиаперелета.

Но когда страх вызывает тревогу и рефлексию по этому поводу, рекламное сообщение может оказаться эффективным. Иногда, используя страх, создатели рекламы откровенно манипулируют потребителем. Одним из способов манипулятивного воздействия является создание в воображении зрителя угрозы и страха перед тем, что может случиться с человеком, если он не купит данный товар. Например, в рекламном ролике показывают ребенка, который в опасной ситуации пытается дозвониться родителям и ему это не удается, потому что у них не было в телефоне "системы ожидания звонка". "Такие обращения к чувствам родителей, игра на их любви и чувстве ответственности за детей наиболее часто используются в рекламе и, пожалуй, наиболее эффективны" [17, 133-134].

Ставка на страх чаще всего делается в социальной рекламе. Когда речь идет о здоровье человека и защите его собственности (ремни безопасности, дорожные чеки, устройства противопожарной безопасности, противоугонные устройства), рекламисты, как правило, пытаются напугать потребителя, чтобы заставить его приобрести то, что якобы может его обезопасить. В социальной рекламе, направленной против курения, СПИДа, употребления алкоголя и наркотиков, часто встречаются сообщения, вызывающие у человека чувство страха потерять жизнь.

Итак, если уровень страха в объявлении слишком низкий, эмоциональной реакции недостаточно для того, чтобы заставить потребителя действовать; если же уровень страха слишком высокий, у потребителей могут включиться механизмы психологической защиты. Обращение к чувству страха порождает эмоциональную реакцию в виде страха, а также связанных с ним чувств: испуга, отвращения и дискомфорта. Р. Батра, Дж. Дж. Майерс и Д. А. Аакер считают, что «потребитель может начать защищаться, отрицать свою защищенность, приводить контраргументы, раздражаться на рекламу или игнорировать ее. Чтобы добиться желаемой реакции "согласия", необходимо, чтобы чувство страха поддерживалось на определенном уровне» [1, 303]. По мнению специалистов в области рекламы, чтобы повысить эффективность рекламного объявления, использующего чувство страха, необходимо потенциального потребителя убедить в следующем: 1) осуществление описываемой угрозы весьма реально; 2) последствия ее будут страшными; 3) после рекомендованного изменения поведения угроза исчезнет; 4) нужно изменить свое поведение предложенным образом. Также очень важно показать, что именно рекламируемый товар лучше других поможет справиться с проблемой, показанной в рекламном сообщении.

Положительные и отрицательные эмоции. Это разграничение хотя и общепризнанно, но полной согласованности в критерии такого деления не существует. Часть психологов полагают, что положительными являются эмоции, полезные для человека, а отрицательными – те, что для него вредны. По их мнению, положительные эмоции, воздействуя на нервную систему, содействуют оздоровлению организма, а отрицательные – его разрушению, ведут к различным заболеваниям. К. Изард считает, что положительные эмоции "облегчают взаимодействие людей, понимание ими ситуаций, связей между объектами", а отрицательные – "ощущаются как вредные и ... не способствуют взаимодействию" [7, 365]. Б. Додонов считает, что это не совсем верно, так как полезную приспособительную роль играют и те, и другие. Более того, отрицательные эмоции в этом отношении даже важнее положительных. Именно отрицательные, а не положительные эмоции заставляют ребенка появиться на свет. Поэтому совершенно ошибочно думать, что положительные эмоции – хорошие, а отрицательные – плохие. Намного ближе к истине утверждение о том, что положительные эмоции несут в себе положительную оценку определенного объекта и явления, а отрицательные – отрицательную. Причем один и тот же объект/явление может вызывать у разных индивидов разнополюсные эмоции. Разделение эмоций на положительные и отрицательные скорее опирается на принцип минимизации-максимализации, то есть на отношение субъекта к своему эмоциональному состоянию. Положительную эмоцию субъект стремится усилить, продлить, повторить, а отрицательную – ослабить, прервать, предотвратить [14, 24]. Положительные эмоции побуждают к сохранению существующего положения вещей, а отрицательные – к его изменению [5, 288]. Но следует отметить, что бывают слож-

ные эмоции, оценивающие ситуацию, в которой оказался объект, отрицательно, а его самого – положительно. Например, эмоции жалости, сочувствия. Отрицательными мы их называем потому, что они все-таки требуют изменения существующего положения вещей.

Что касается потребителя, то он активно ищет продукты, поднимающие настроение, то есть вызывающие положительные эмоции. Подъем эмоций является нередко основным назначением большинства продуктов массовой культуры и индустрии масс-медиа: фильмов, книг, музыки, "желтой" прессы, глянцевых журналов, ток-шоу, реалити-шоу и т. д. Реклама большинства продуктов также рассчитана на подъем эмоций. Р. Харрис пишет: "Влияние на эмоции зачастую самый лучший способ повлиять на наши убеждения и в конечном итоге на поведение. Чем теснее товар связан с нашими естественными положительными эмоциями, тем действеннее будет реклама" [17, 131]. По мнению В. Зазыкина, "тональность любой рекламы должна быть мажорной, праздничной, насыщенной положительными эмоциями" [6, 41]. Так, например, реклама газированных напитков и соков акцентирует внимание на жизнерадостности как основной ценности продукта. "Кока-Кола" – радость от дружеской тусовки (дома и на даче), "Пепси" – оптимизм девушки на пляже с раскаленным песком, "Фанта" – веселые танцы и смех в высохшем без воды бассейне. Порой даже создается впечатление, что вся традиционная реклама – это сказочный, радостный, благополучный мир, где если и возникают какие-либо проблемы, то их легко устранить – достаточно купить тот или иной товар. "Когда реклама продукта ассоциируется с развлечениями и забавами – это тоже эмоциональный метод... Когда в кадре клипа появляются отдыхающие люди, пляж или лыжная база, изображается домашняя вечеринка, все это вызывает в памяти и воображении людей предвкушение или воспоминание о празднике и начинает ассоциироваться с рекламируемой вещью. Так постепенно этот продукт из рекламного клипа делается интегральной частью деятельности и, что еще более важно, составной частью чувств, с этой деятельностью связанных" [17, 131-132].

Среди рекламы, призванной донести до потребителя положительный эмоциональный заряд, мы выделяем: а) рекламу-идеал, б) рекламу-идиллию, в) рекламу-утопию[1]. Для того чтобы определить, что такое *идеальная реклама*, необходимо рассмотреть, что собой представляет идеал. Все идеалы имеют универсальную структуру, включающую три аспекта: предметный (адекватное осознание тех условий, которые составляют наличное бытие и не удовлетворяют человека), оценочный (целостная, то есть рационально-эмоциональная оценка тех различий, которые имеются между сущим и должным), программный (программа практических действий по преодолению разницы между сущим и должным, то есть по изменению своего существования). Если хотя бы один аспект отсутствует в структуре или искажен, то мы имеем дело не с идеалом, а утопией, мечтой фантазий, иллюзией и т.п. Однако нужно оговориться, что одна и та же реклама может стать "примером для подражания" для одной группы потребителей и не вызвать желание ей следовать – у другой. Реклама-идеал часто апеллирует к мотивам моды и престижа, но с равным успехом может эксплуатировать потребности в любви, общении, безопасности.

Реклама-идиллия отличается от идеальной рекламы тем, что изображение жизни рекламных персонажей преподносится в приукрашенном, несколько слащавом виде. Идиллия в рекламе достигает большей концентрации в демонстрации сцен из семейной жизни, протекающей без ссор, на фоне взаимопонимания и согласия. Тема дружной, счастливой семьи нещадно эксплуатируется производителями продуктов питания ("Роллтон", "Галина Бланка", "Кнорр", "Магги", "Причуда", "Актимель", "Эрманн" и т. д.), медицинских препаратов ("Йодомарин"), различных моющих и чистящих средств ("Ваниш", "Ас", "Комет", "Фейри", "Сэйфгард"). В рекламе-идиллии должна существовать проблема (голодные родственники, грязная квартира, испачканное белье), которая легко устраняется при помощи рекламируемого товара и еще больше сплачивает семью.

Что касается *рекламы-утопии,* то в отличие от рекламы-идиллии в ней нет проблем, которые рекламируемый товар был бы призван решить. Рекламируемый товар существует как дар, как что-то само собой разумеющееся в данной ситуации. Остановимся подробнее на признаках рекламы-утопии. Слово "утопия" означает место, которого не существует, место, которого нигде нет. В рекламе – это страна "Баунти" (Райское наслаждение!), "Чудо-страна" (Страна чудес молочных!), "Домик в деревне", "Савинов" (Карамельная страна), город "Хольстен", страна "Мальборо". В классической утопии существует регламентация жизни, которую обеспечивает авторитарное правительство и прежде всего педагогическое воздействие некоего канонического текста, представленного как образец для подражания. На первый взгляд, в рекламе-утопии никакой контроль не осуществляет-

[1] См. подробнее: Давтян А.А. Реклама: от идеала до утопии / А.А. Давтян // Реклама и современное общество. Материалы I-й Всероссийской научной конференции. – СПб.: Издательство "Петербургский институт печати", 2004. – С. 29-31.

ся, здесь можно заниматься чем угодно. Но на самом деле регламентацию осуществляет канонический текст, роль которого выполняет рекламное сообщение. Рекламные герои могут делать только то, что предписывает им рекламный текст. Персонаж "Баунти" должен есть шоколадные батончики "Баунти", в "Чудо-стране" – продукцию Лианозовского молочного комбината. В некоторых рекламных сообщениях регламентирующую функцию выполняет рекламный герой, вокруг которого разворачивается действие. Например, бабушка в рекламе "Домик в деревне" сама устанавливает, когда "пора пить молоко".

Реклама-идиллия и реклама-утопия, несмотря на то что общий фон подобных сообщений радостный, положительный, чаще других подвергаются насмешкам и критическим замечаниям со стороны зрителей из-за своей чрезмерности, несуразности, абсурдности. Потребитель испытывает к такого рода рекламе чувство снисхождения, но если ролики транслируют слишком часто, она может вызвать и раздражение. Реклама-идеал может вызвать положительные эмоции, связанные с мыслями об удовольствии, радости и даже счастья в процессе достижения идеала. Но идеальная реклама может вызвать и чувство неудовлетворенности как следствие невозможности достичь идеального состояния из-за ограниченности временного, финансового и физиологического ресурса человека.

Если же рекламное сообщение вызывает отрицательные чувства, такие как брезгливость, отвращение, страх, – это может существенно снизить его эффективность. Например, трем группам людей показали разные рекламные фильмы об уходе за зубами: 1) эмоциональный фильм о последствиях плохого ухода за зубами: кровоточащие десны, искаженные от боли лица пациентов, 2) фильм средней эмоциональной силы, 3) показали обыкновенную (стандартную) информацию о гигиене зубов. Итоги: только 8 % зрителей 1-го фильма сказали, что последуют совету рекламы и купят зубную пасту, среди зрителей 2-го фильма захотели купить пасту 23 %, а среди зрителей 3-го фильма – 36 %. То есть наиболее эффективным оказался третий фильм с минимальным эмоциональным фоном. По мнению А. К. Боковикова и А. Н. Лебедева, это можно объяснить тем, что человек предпочитает не запоминать информацию, которая вызывает неприятные эмоции [9, 42]. В. Ценев отмечает также то, что положительные эмоции чаще всего вызывают доверие, симпатию и понижают критичность в адрес полученной информации. Негативные, отрицательные эмоции, напротив, снижают уровень доверия к информации, вызывают отчуждение и враждебность. "Логика предельно проста, – пишет он, – все, что радует, не может быть плохим, а все, что злит, не может быть хорошим" [18, 21]. Поэтому реклама не должна вызывать неприятные эмоции, она должна демонстрировать рекламируемый товар, при помощи которого можно избавиться от негативных эмоций. Так, например, если рекламное сообщение в целом или же какая-то его часть вызывает у потребителя чувство отвращения, это может перенестись и на сам товар. Потребитель может забыть информационную составляющую рекламного объявления, но при виде товара на месте продажи память на эмоциональном уровне способна воскресить чувство брезгливости, что отразится на принятии решения о покупке. Например, в рекламе мелка против тараканов "Машенька" на весь экран демонстрируют кучу копошащихся тараканов, что вызывает неприятные чувства. Мелок "Машенька" начинает ассоциироваться с тараканами. Выстраивается ассоциативная связь: вы покупаете мелок – у вас дома в большом количестве заводятся вредные насекомые.

Большинство рекламистов эмпирическим путем пришли к выводу, что если использование рекламируемого товара связано с неприятными чувствами (средства от тараканов, лекарственные препараты от запоров, вздутия живота, диареи, перхоти и т. д.), лучше переходить на аллегорический язык. "Любая компания пытается создать образ, связанный с положительными чувствами и образами и по возможности избежать негативных ассоциаций", – пишет Р. Харрис [17, 129]. Так, девушка в рекламе средства от тараканов "Раптор" брызгает из флакона на зеленого монстрика, который даже отдаленно не напоминает таракана, хотя подразумевается, что это он. В рекламе очередного средства от вредных насекомых присутствует анимационный персонаж Грязный Луи, олицетворяющий одновременно вредных насекомых и бактерии. В рекламе препарата от вздутия живота, само вздутие показано в виде милого Вулканчика. В рекламе жевательной резинки для детей "Орбит" показаны Кариозные Монстры, которые также лишь отдаленно напоминают кариес.

Однако некоторые исследователи считают, что неприятное и приятное одинаково хорошо запоминается, так как и та, и другая информация вызывает достаточно интенсивное переживание. "Любые события, любая информация, любое соприкосновение с миром, которые вызывают сильные эмоции – как положительные, так и отрицательные, – буквально впечатываются в мозг, ибо расцениваются мозгом как сверхзначимые. Раз это событие случилось, то его нужно помнить – чтобы оно повторилось (если эмоция положительная) или чтобы оно не повторилось (если эмоция отрицательная)" [18, 20-21]. По мнению Л. И. Рюмшиной, обращение к эмоциям является характер-

ной чертой манипулятивной рекламы: “С целью создания благоприятных для прохождения манипуляций условий используются, прежде всего, эмоции, в зависимости от обстоятельств отрицательные или положительные: страх, зависть, ненависть, самодовольство, чувство жалости и др. Главное – они должны быть очень сильными, заполонить человека, не дать возможности вернуться на рациональный уровень, прийти в себя и спокойно обдумать ситуацию” [13, 65].

Эмоции, связанные с юмором в рекламе. До сих пор теоретики и практики рекламы не пришли к единому мнению: эффективно или неэффективно смешное рекламное объявление, выполняет ли юмор маркетинговые задачи или всего лишь развлекает, поражая потребителя своей зрелищностью? Как известно, юмор вызывает такую эмоциональную реакцию, как смех. “Смех – одно из средств общения людей, знак, которым человек передает нечто другому человеку. Такой смех имеет адресата, имеет цель. Но смех вместе с тем является также внешним выражением внутреннего душевного состояния, эмоций человека” [16, 116]. Для начала рассмотрим положительные моменты использования юмора в рекламе. Прежде всего, юмор является одним из способов привлечения внимания к рекламному сообщению. Смешная реклама вовлекает человека в игру, от которой он получает удовольствие. Потребитель, которого удалось рассмешить, чувствует благодарность по отношению к рекламе за полученное удовольствие и становится бесплатным распространителем этой информации по принципу “из уст в уста” (“вирусный маркетинг”). Реклама получает дальнейшее распространение в процессе межличностного общения, когда человек, получивший удовольствие от остроумного сообщения, делится им со своими знакомыми. “Смешную рекламу не только лучше запоминают, но и охотно смотрят при повторе, цитируют”, – утверждает Ю. Грымов [20, 39]. Как известно, человек рассказывает смешные истории для того, чтобы, посмеявшись вместе со слушателем, повторно испытать положительные эмоции. Кроме того, он получает удовольствие от осознания собственной значимости и способности рассмешить людей, развеселить, то есть испытывают удовольствие, доставляя удовольствие другим.

Когда человек смеется, происходит релаксация, что проявляется на психофизиологическом уровне. Смех возникает как реакция на тревожащую своей неизвестностью ситуацию, которая вдруг неожиданно прояснилась, стала понятной и безопасной. В итоге после некоторого напряжения человек невольно расслабляется. Можно предположить, что в связи с релаксацией потребитель будет воспринимать всю последующую информацию данного сообщения некритично, снисходительно, доброжелательно, что, собственно говоря, на руку рекламисту. Кроме того, положительные эмоции, возникшие при восприятии смешной рекламной информации, могут проецироваться на сам товар. На бессознательном уровне потребитель будет чувствовать симпатию к товару в силу заложенной в него эмоциональной привлекательности. Используя юмор, удается найти неожиданный ракурс ставших уже привычными вещей, понятий, образов. Рекламная информация при этом выглядит новой, оригинальной, а соответственно и привлекательной в глазах потребителя.

“Юмор довольно эффективен в продажах. Телевидение дает особенно много возможностей для шуточной рекламы, хотя и в печати и на радио тоже достаточно смешных вещей. А некоторые особенно удачные, наполненные шутками и юмором рекламные кампании становятся классикой поп-культуры”, – пишет Р. Харрис [17, 136].

Теперь хотелось бы обратить внимание на проблемы, связанные с использованием юмора в рекламной практике. Большинство рекламодателей опасаются, что если реклама товара или услуги выглядит смешной, то также будет восприниматься и сам товар (услуга), а также фирма в целом. Поэтому они нередко отвергают предложения рекламистов ввести юмор в рекламную кампанию. Кроме того, и некоторые рекламисты придерживаются мнения, что доверие может быть вызвано только к солидной серьезной информации, что комичная реклама не вызывает доверия. По их мнению, реклама не должна развлекать, она должна информировать и побуждать потребителя сделать покупку. Наконец, существует точка зрения, что юмор в рекламе может выполнять роль “вампира”, то есть перетягивать на себя все внимание реципиента, в результате чего запоминается шутка, но не товар и торговая марка. «При использовании юмора в рекламе нужно обязательно учитывать, что шутки и остроты могут отвлечь потребителя от самого рекламируемого товара. Шутка, конечно, привлекает внимание, усиливает мотивацию потребителя и внушает положительные чувства к рекламируемому товару или услуге. Однако слишком смешной случай или изображение может настолько увлечь, что само послание рекламиста не дойдет до потребителя. Зрители почувствуют “прикол”, но забудут, что именно им пытались продать» [17, 136].

Кроме того, представление о том, что смешно, а что нет, у разных людей разное (в зависимости от национально-культурной, социально-групповой принадлежности, уровня образования, возраста и т.д.). Каким образом рекламист может определить, будет ли создаваемое им сообщение правильно воспринято потенциальным потреби-

телем? В первую очередь создатель комичного рекламного сообщения должен убедиться, что в голове реципиента возникнет ложный прогноз. Человек, не имеющий сходных с рекламистом национальных, социокультурных, гендерных стереотипов, не сможет сформировать ложный прогноз, а следовательно, ему не с чем будет сравнить реальную концовку сообщения. Ю. А. Шерковин отмечает, что чувство удовлетворения, возникающее в процессе понимания, побуждает реципиентов к продолжению восприятия поступающей в сознание информации, к осознанной концентрации внимания на данной информации, а непонимание неизбежно вызывает чувство досады и раздражения [19, 114]. Непонятый юмор будет только раздражать потребителя ("Не смешно, но я же чувствую, что должно быть смешно. Значит, одно из двух: или они дураки, придумали ерунду, или я дурак – не понимаю юмора". Согласитесь, с первым аргументом потребителю легче согласиться, нежели со вторым).

Также нужно помнить, что у смешной рекламы высок фактор изнашиваемости. Цель любой рекламной кампании – с помощью повторяющихся презентаций усилить послание и закрепить его в сознании потребителя. Если шутливая реклама повторяется слишком часто за короткий промежуток времени, она быстро приестся и будет непродуктивной, потому что наскучит зрителю. Смешная реклама стареет, начинает утомлять и надоедать быстрее, чем все остальные виды рекламы. Единственное, что в этой ситуации может спасти рекламную кампанию, – это ее сериальность.

Мы выделяем следующие разновидности юмористической рекламы: реклама-гэг, реклама-анекдот и реклама-пародия. ***Реклама-гэг*** – это реклама, в которой присутствуют шуточные элементы: смешные образы (в том числе и персонифицированные), фразы, реплики, действия, хохмы, хотя в целом само сообщение может и не быть смешным. Задача такой рекламы – донести до потребителя информацию и немного его позабавить, развлечь. Например, когда в рекламных роликах дети шутят над дедушками, папами, когда взрослые озорничают и дурачатся, словно дети. 1) Реклама сока "Фруктовый сад". "Как порадовать бабулю? Подарить ей зонт и послать... на курорт". 2) Реклама майонеза "Оливковый". Дедушка рассказывает за столом о том, что делает майонез по-настоящему вкусным. И тут маслина с дерева попадает прямо в лоб дедушке, разрушив весь пафос его авторитетного повествования. 3) Реклама "Сникерса" (молодые люди зимой приходят на пруд, находят не замерзшую лунку, где плавают рыбы. Пробуют ногой воду, потом начинают разминаться, резвиться, а когда прыгают в прорубь, оказывается, что вода за это время успела сковаться льдом. Голос за кадром: "Не тормози – Сникерсни!"). 4) Вызывает улыбку герой, попавший впросак. Пиво "Красный восток", оказывается, настолько "сильно ударяет", что молодой человек, представляя, что он стирает пену с губ молодой девушки, наяву проводит рукой по губам рядом стоящей пожилой женщины.

К рекламе-гэгу относятся также сообщения, в которых присутствует незадачливый, смешной персонаж. Комично он может выглядеть внешне, например, слишком полный персонаж, или наоборот, слишком тщедушный. Например, в рекламе чистящего средства "Мистер Мускул" персонаж не просто смешной, но даже жалкий. Толстяки в рекламе выглядят смешными, потому что они показаны таким образом, что телесное у них преобладает над духовным. Например, в рекламе масла "Мое любимое" оба супруга-толстяка едят по ночам огромные бутерброды с рекламируемым маслом. Тщедушный герой выглядит смешным в ситуациях, требующих мужества, силы и решительности. Смешно и нелепо смотрится беспомощный щуплый жених рядом с дородной невестой в рекламе леденцов "Бон-Пари". Смешным будет любой герой, имеющий особенность или странности, выделяющие его из окружающей среды. Смешным становится обычный персонаж, если он попадает в нелепую ситуацию, с ним случается казус, курьез. Например, нам смешно, когда человек, поскользнувшись, падает, когда у него что-то рассыпается, проливается, ломается. Несмотря на сочувствие этим людям, мы не можем удержаться от смеха. В. Я. Пропп считает, что "в этих случаях с людьми происходит нечто неприятное, чего они не ждали, и что нарушает мирное течение их жизни. Происходит некоторое посрамление человеческой воли каким-нибудь совершенно случайными, непредвиденными причинами" [11, 72]. Смех возникает у человека еще и потому, что в непредвиденной, неожиданной ситуации мы не знаем, чем закончится конкретный эпизод с человеком. Из-за неопределенности все мышцы напрягаются, мы тревожимся, когда же выясняется, что ничего страшного не произошло, возникает в организме необходимость немедленно расслабиться. Смех помогает нам это сделать незамедлительно.

Некоторые исследователи считают, что необходимо отличать рекламный гэг от гэга вообще. Так, например, А. Гончар к рекламному гэгу относит всю юмористическую рекламу, в том числе и анекдотическую [3, 49-56]. Но, на наш взгляд, нет смысла отходить от театральной и киноведческой традиций, согласно которым гэгом назывались фразы, шутки, намеки, комические трюки; рекламным гэгом можно считать сообщение, в котором присутствуют лишь элементы юмора. Киновед Д. Мейз определяет гэг как "базовую еди-

ницу смеха, технический элемент любой формульной вербальной или визуальной конструкции, вызывающей смех" [3, 50]. Хотелось бы обратить внимание на то, что гэг – это базовая единица смеха, технический элемент; что касается анекдота, то это уже сложное текстовое и коммуникативное образование, которое вряд ли укладывается в рамки единицы смеха.

Реклама-анекдот – это реклама, призванная рассмешить потребителя. Она строится по тем же законам, что и обычный бытовой анекдот. Особенностью рекламы-анекдота является обязательное наличие анекдотичного сюжета. Реципиента знакомят с первой частью сообщения, сконструированной таким образом, чтобы в его сознании сформировался предсказуемый, но ложный прогноз. Ожидая на выходе сообщения нечто знакомое, человек вдруг сталкивается с неожиданной концовкой. Возникает так называемый "эффект обманутого ожидания". От степени рассогласованности между ожидаемым и полученным в конце сообщения зависит реакция потребителя. По мнению А. Курганова, "финал анекдота должен быть неожиданным, непредсказуемым, разрушающим стереотипы традиционного восприятия" [8, 30]. Если потребителю удалось в общих чертах угадать интригу рекламного объявления, оно вызовет лишь усмешку, в лучшем случае улыбку. Но чем больше расстояние между ложным прогнозом и реальным результатом, тем сильнее реакция человека. Примерами рекламы-анекдота могут служить следующие рекламные ролики. 1) Реклама средства от кашля "Коделак". Жена просит мужа, нового русского, купить ей от кашля "Коделак", имея в виду лекарство, а муж стоит в автосалоне среди бесконечных рядов автомобилей "кадиллак" и, почесывая в затылке, недоуменно спрашивает у продавца: "Ну и какой же из них от кашля?" 2) Реклама сотовой связи "Джинс". Грабители крадутся на место преступления, тут у одного звонит телефон. "Я же просил тебя отключить телефон!" "А зачем? Ведь все входящие бесплатно". 3) Реклама средства от комаров "Фумитокс". Учительница показывает вызванному в школу отцу рисунок сына, на котором изображен слон с маленькими крылышками: "Я вас спрашиваю – это комар?" Отец растерянно смотрит сначала на рисунок, а потом на учительницу: "А разве нет?" Голос за кадром нам сообщает: «Когда люди пользуются "Фумитоксом", они забывают, как выглядят комары». 4) Реклама сока "Моя семья". Девочка просит папу налить ей еще сока. Папа говорит: "Ты же лопнешь, деточка!" На что дочка отвечает: "А ты налей и отойди".

Это примеры конструирования рекламного анекдота, т.е. здесь соблюдаются все жанровые признаки анекдота, но он возникает не на бытовой почве, а создается искусственно и имеет привязку к реальному товару или услуге. Есть случаи использования существующих анекдотов, немного видоизмененных, адаптированных к рекламной действительности. Например, напиток "Дью". Компания едет на спортивных велосипедах, один из молодых людей вынимает из пасти гепарда банку сока "Дью", которую животное стащило, и говорит: "Вот почему я не люблю кошек". На что другой отвечает: "Ты просто не умеешь их готовить".

Е. Курганов пишет, что анекдоту присуще "спонтанное пересечение контекстов, когда герой, в силу своей феноменальной наивности, совершенно не в силах понять ситуацию". Он представляет себя в одном культурно-психологическом измерении, а затем выясняется, что ситуация строится в пределах иной системы значений, в итоге действующие лица анекдота *вдруг* оказываются говорящими как бы на разных языках [8, 29-31].

Реклама-пародия. Это может быть рекламная пародия общеизвестного явления нашей действительности, культуры, популярного человека. Но особое внимание, на наш взгляд, хочется обратить на *рекламу в виде пародии на рекламу*. Причем она может проявляться в двух качествах: пародирование неконкурентного товара и пародирование конкурента.

1. Пародия на рекламу в целом. Это пародия на рекламу не конкурирующих товаров, без очерчивания границ товарных групп. Например, реклама журнала "ТВ Парк". "ТВ Парк" проходит через ряд экспериментов, в частности, показывают испытание в кислоте обычной бумаги и журнала в дистиллированной воде – пародия на рекламу чистящих средств, стиральных порошков, зубной пасты и т.д. В рекламе также делается заявление, что если вы будете читать "ТВ Парк", ваши волосы будут мягкими и шелковистыми – пародия на рекламу шампуней.

2. Пародия на неконкурентную товарную группу. Это пародия на рекламу определенной товарной группы в целом, а не отдельного товара, не имеющей отношения к категории товара, который рекламируется в пародийной рекламе. Реклама сотовой связи "Билайн". Показывают телефонный разговор свекрови с невесткой о чистящих средствах. Невестка, которая в это время моет посуду, говорит свекрови: "И к тому же оно недорогое!" – пародия на рекламу чистящих средств для мытья посуды. Свекровь отвечает по телефону: "Ты не там ищешь выгоду, дочка!", – и предлагает новый тариф "Билайна", на котором можно хорошо сэкономить. Пародия на рекламу целого ряда чистящих средств, где подруги или родственницы обсуждают преимущества и недостатки каждого из них.

3. Пародия на рекламу неконкурентного товара. Это пародия конкретного товара, не имеющего отношения к категории товара, который рекламируется в пародийной рекламе. В рекламе репеллента "Фумитокс" взъерошенный комар говорит: "У вас есть Фумитокс? Тогда мы идем к Вам!" Здесь используется пародирование постоянного рекламного персонажа серии роликов "Тайд или кипячение!".

4. Пародия на рекламу конкурента. Это пародия на рекламу конкретного товара (или товаров), конкурентного товару, который рекламируется в пародийной рекламе. Примером пародии на конкурентов может служить реклама пива "Солодов". В рекламном ролике пародируются сразу три марки пива – "Столичное", "Золотая бочка" и "Патра". "Солодовская" девушка проходит мимо прыгающих пробок: от шампанского, зеленой от баклажки, от вина из пробкового материала. Она все три пробки сметает рукой, затем проходит мимо молодого человека, который спрашивает ее: "Хочешь, я угадаю, как тебя зовут?" На что девушка отвечает: "Нет!" и слышит невнятное: "Не хочешь, как хочешь". Затем она проходит мимо маленького паровозика, в одном из товарных вагонов, нагруженных песком, сидят парни и кидают вверх сотовые телефоны. Несмотря на то, что в рекламе не были прямо показаны конкуренты, из пародийных элементов становилось понятно, о каких марках идет речь в рекламном сообщении. Примером также может послужить реклама сотовой связи "МТС" и "Билайн", пародирующих друг друга. На это указывает и использование похожих слоганов: "С нами удобно!" и "С вами удобно!".

И. И. Макиенко отмечает: "В связи с тем, что юмор всегда характеризуется элементами неожиданности, исполнение юмористической рекламы может быть только неожиданным. В то же время сама реклама может быть либо связанной, либо несвязанной с основной идеей рекламного сообщения. Ли и Мейсон показали в своих экспериментах, что когда юмористическая реклама связана с основной идеей рекламного сообщения, то она не превосходит в эффективности неюмористическую рекламу. В том же случае, когда такой связи нет, юмор компенсирует негативные ассоциации, возникающие в результате того, что потребитель не видит связи и поэтому начинает испытывать чувство раздражения. Исследователи также заметили, что такая «несвязанная» юмористическая реклама обладает исключительной запоминаемостью" [10, 56-57].

Вывод напрашивается следующий: юмор в рекламе работает, но лишь при условии его грамотного использования. Без тщательного анализа представлений, привычек, предрассудков, ценностей, типовых стереотипов отдельных групп или общества в целом использование юмора в рекламе будет неэффективным, так как любая скучная, банальная информации будет смотреться выигрышнее, чем неудачная попытка рассмешить потребителя.

Эмоции, связанные с эпатажем в рекламе. Эпатаж – это скандальная выходка, поведение, нарушающее общепринятые нормы и правила. Шокирующая (эпатажная, шоковая) – это реклама, которая использует сюжеты или методы, противоречащие общественным стереотипам и нарушающие общественные табу (в том числе и в сфере эстетического). Шок как реакция на подобную рекламу возникает примерно так же, как и реакция на юмор. Представленная информация должна расходиться с существующими в обществе или данной группе представлениями об общепринятом. И чем больше разница между нормой и рекламной информацией, тем большее удивление вызывает сообщение, вплоть до состояния, когда реципиент оказывается шокированным. Например, реклама напитка "Спрайт". По Красной площади идут девушка с молодым человеком. Голос за кадром: "Она не настоящая блондинка, у нее не голубые глаза – это линзы. Это не настоящая грудь, а силиконовая. А он вообще не интересуется женщинами, у него есть друг". Девушка поправляет неудобное нижнее белье, хотя в общественных местах это делать не принято. В этой рекламе нарушаются не только общественные нормы, но и законы эстетики. Эпатажной является и реклама, в которой молодой человек угостил в кинотеатре рядом сидящую девушку "Чупа-Чупсом", но вдруг рядом с ним оказывается более эффектная девушка. Молодой человек, пожалев, что уже отдал "Чупа-Чупс" другой, вырывает у нее изо рта конфету и протягивает той, которая понравилась больше.

Эпатажная реклама эксплуатирует мотивы насилия, агрессии, эротические мотивы. Что касается эротически-эпатирующей рекламы, то она может вызывать противоречивые чувства. «Не ощущали ли вы некое омерзение, когда встречали плакат, на котором молодые люди из "На-Ны" со спущенными брюками улыбаются вам на фоне надписи "нюхаем вместе"? Не просыпалось ли в вашей душе что-то похожее на удивление, когда проезжая утречком по шоссе, вы натыкались на громадную девицу в фиолетовом белье с крохотным газонокосильщиком на животе, который бредет по этим коричневым просторам, куда глаза глядят (а глядят они, прямо скажем... пожалуй, не скажем)?»[2] [15, 26].

---

[2] Речь идет в первом случае о рекламе парфюмерного магазина "Престиж Арбат", во втором – о рекламе продукции фирмы "Кокай".

В результате экспериментов выяснилось, что большинству подростков нравятся рекламные ролики, которые содержат сцены насилия и агрессии. Оценки же неагрессивных роликов оказываются более низкими. "Агрессия – это любая форма поведения, нацеленная на оскорбление или причинение вреда другому живому существу, не желающему подобного обращения", – пишет О. В. Гордякова [4, 96]. Агрессия может проявляться как на фоне полнейшего хладнокровия персонажа (вспомним, например, милую улыбающуюся девочку из ролика "Фрутелло"), так и его чрезвычайно эмоционального возбуждения. Например, реклама кофе "Нескафе". Персонажи, попробовав кофе, приходят в ярость и начинают все вокруг крушить, так как их не устроил вкус кофе. Слоган: "Это был не Нескафе!". Налицо асоциальное агрессивное поведение, противоречащее общественным нормам.

В ходе проведенного нами исследования оказалось, что многим молодым людям нравится реклама майонеза "Балтимор". Сюжет развивается следующим образом: лежат в ряд рыбы, одна из них рассказывает сон, который она видела: спелые овощи, политые майонезом. Все остальные начинают думать, что означает увиденное. Неожиданно рыбу, которая видела сон (!), хватают и рубят ей голову, чтобы приготовить селедку под шубой. Реклама выглядит циничной, так как сельдь показана не как продукт питания, а как живое, персонифицированное существо.

Как это ни парадоксально, но эпатажная реклама вызывает положительные эмоции и у взрослых. Люди получают удовольствие от скрывающихся за игровой формой скабрезных, агрессивных, циничных или абсурдных высказываний. Примерами скабрезных острот могут служить следующие рекламные сообщения. 1) Реклама вентиляторов, где слоган "Вдохни полной грудью!" в соединении с изображением пышногрудой девушки создает каламбурный смысл. 2) Рекламное объявление, балансирующее "на грани фола". Рекламный ролик "Московский кофе на Паяхъ", который начинается с показа ног императорского слуги, плотно обтянутых белыми рейтузами. Звучит текст "Его хотят каждое утро!", и только потом происходит смена плана – чашка дымящегося кофе и текст "Кофе, не просто кофе!", и очередная смена видеоряда – крупный план, сосредоточенный на декольтированной груди и полных губах фрейлины, вздыхающей от желания... попробовать кофе. 3) Реклама презервативов "Визит". Обращение к императрице Екатерине II: «К Вам граф Орлов с "Визит"!» Показывают графа со спины, в руках у него пачка презервативов. 4) Реклама сотовой связи "Билайн". Слоган: "Люби бесконечно. Люби бесплатно". Символически показан половой акт. 5) Реклама сети магазинов "Эльдорадо". Изображен пылесос, под которым размещен шокирующий текст: "Сосу за копейки".

Тем не менее, нужно помнить, что шокирующую рекламу может позволить только фирма с серьезной репутацией, которая не боится изменить имидж своей продукции. Шокирующая реклама больше нравится молодежной аудитории и локальным богемным группам, людям творческих профессий, представителям шоу-бизнеса, журналистам и рекламистам. Необходимо основательно изучить портрет потенциального потребителя, прежде чем принимать решение о шокирующей рекламной кампании.

Черный юмор в рекламе. В рекламе очень часто встречается сочетание эпатажа с юмором, в результате чего получается черный юмор. Черный юмор отличается тем, что развенчивает претензии общества на разумность своих установлений, правил, обязательность этических норм и табу. По мнению О. В. Гордяковой, когда агрессивная реклама преподносится с юмором, то она ослабляет контроль сознания и лишает людей (особенно детей и подростков) возможности противостоять такой рекламе. Понимая, что им демонстрируют насилие, зрители не всегда могут выработать к ним негативное отношение [4, 96].

Примеры рекламы с использованием черного юмора. 1) Реклама пива "Стелла Артуа". У старой женщины прохудилась обувь. Горячо любящий ее сын долго и много работал и наконец купил своей матери красные модные туфли на каблуках. Договорился с ней встретиться в баре, но пока ждал, официантка проносила мимо него поднос с пивом "Стелла Артуа". Он позарился на бутылку пива и обменял ее на туфли. Когда пришла мать, он оторвал картонку и вставил в ее старые туфли, чтобы прикрыть дырку на подошве. Без созданного рекламистами комического эффекта эта реклама выглядела бы безнравственно, то же самое касается и следующего рекламного ролика. В рекламе пива "Сибирская корона" тоже использует этот мотив. Молодой офицер меняет колье своей дамы на бутылку пива, так как соблазн слишком велик и он не способен устоять. 2) Реклама ирисок с шоколадной начинкой "Меллер". Авиакатастрофа. Экипаж спасается молча, покидая салон "по-английски", ничего не сообщив пассажирам. Самому любопытному капитан авиалайнера мило предлагает ириску, указывая на невозможность что-либо объяснить из-за этой очаровательной конфетки, залепившей ему все зубы во рту. Звучит достаточно циничный слоган: "Время есть. Есть Меллер". При том, что экипаж самолета поступает безнравственно, нарушает общепринятые нормы, реклама вызывает улыбку. Комический эффект достигается благодаря тому, что пассажир остается в не-

ведении, что происходит на самом деле, тогда как экипаж и зрители знают о случившемся. 3) В рекламном ролике "Спрайт" молодая парочка сидит у отвесной скалы и пьет "Спрайт". Мимо них проезжает горный велосипедист. Он теряет управление и, кувыркаясь, летит вниз вместе с велосипедом. Молодой человек спрашивает у своей подруги вполне будничным тоном: "Может, эти скалы его остановят?", на что девушка также буднично отвечает: "Вряд ли...". В реальной жизни общественные нормы предписывают помочь пострадавшему, но в рекламе молодые люди нарушают общепринятое и остаются безучастными к беде велосипедиста. 4) Реклама аукциона в Интернете. Горящий многоэтажный дом. Пожарные бегут с развернутым брезентом на голос того, кто предлагает деньги за свое спасение. Бабушка-божий одуванчик называет самую большую сумму. 200 фунтов раз, 200 фунтов два, 200 фунтов три... Старушка прыгает, а в это время кто-то (очередной покупатель "жизни") назначает цену на один фунт больше. Пожарные ринулись туда, бабушка продолжает лететь вниз.

В заключение хотелось бы сказать, что сообщение, не затрагивающее чувств людей в ходе его восприятия и понимания, забывается значительно быстрее, чем эмоционально пережитое. Интересно то, что процесс узнавания связан с эмоциональной памятью субъекта. Опознание или припоминание вызывает удовольствие даже при отчетливо отрицательном содержании воспринимаемой информации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Батра Р. Рекламный менеджмент / Р. Батра, Дж. Майерс, Д. Аакер. – 5-е изд. – М.: Вильямс, 2000. – 784 с.

2. Вилюнас В.К. Психология эмоциональных явлений / В. К. Вилюнас. – М.: Изд. Моск.ун-та, 1976. – 143 с.

3. Гончар А. Гэг в юмористической рекламе / А. Гончар // Реклама и жизнь. – 2004. - № 4. – С. 49-56.

4. Гордякова О.В. Влияние личностной агрессивности и тревожности подростков на эмоциональное отношение к агрессии в телевизионной рекламе / О. В. Гордякова // Психологический журнал. – 1999. - № 4. – Т.20. – С. 96-101.

5. Додонов Б. И. Эмоция как ценность / Б. И. Додонов. – М.: Просвещение, 1978. – 375 с.

6. Зазыкин В. Г. Психология в рекламе / В. Г. Зазыкин. – М.: Дата Стром, 1992. – 68 с.

7. Изард К. Эмоции человека / К. Изард. – М.: Прогресс, 1980. – 467 с.

8. Курганов Е. Анекдот как жанр / Е. Курганов. – СПб.: Академический проект, 1997. – 123 с.

9. Лебедев А. Н. Экспериментальная психология в российской рекламе / А. Н. Лебедев, А. К. Боковиков. – М.: Академия, 1995. – 124 с.

10. Макиенко И. И. Юмор в рекламе / И. И. Макиенко // Маркетинг в России и за рубежом. – 2002. - № 5 (31). – С. 54-62.

11. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха / В. Я. Пропп. – М.: Искусство, 1976. – 183 с.

12. Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. – СПб.: Питер, 2000. – 720 с.

13. Рюмшина Л. И. Манипулятивные приемы в рекламе: учеб. пособие / Л. И. Рюмшина. – М.: ИКЦ «МарТ»; Ростов н/Д.: Издательский центр «МарТ», 2004. – 240 с.

14. Симонов П. В. Созидающий мозг: Нейробиологические основы творчества / П. В. Симонов. – М.: Наука, 1993. – 112 с.

15. Ухова Е. Решаем половые вопросы / Е. Ухова // Рекламный мир. – 1999. - № 9 (82). – С. 26.

16. Фейгенберг И. М. Видеть – предвидеть – действовать / И. М. Фейгенберг. – М.: Знание, 1986. – 160 с.

17. Харрис Р. Психология массовых коммуникаций / Р. Харрис. – СПб.: Прайм-ЕВРОЗНАК, 2003. – 448 с.

18. Ценев В. Психология рекламы (реклама, НЛП и 25-й кадр) / Вит Ценев. – М.: Бератор, 2003. – 200 с.

19. Шерковин Ю. А. Психологические проблемы массовых информационных процессов / Ю. А. Шерковин. – М.: Мысль, 1973. – 215 с.

20. Школьник Л. Уроки рекламных королей / Л. Школьник. – М.: Валент, 1998. – 208 с.

Рецензент – В. В. Тулупов.

“ЭПОХИ” НОВЕЙШЕЙ ИСТОРИИ СМИ

© 2005 А.А. Золотухин

Воронежский государственный университет

На рубеже тысячелетий появилось много подходов к периодизации новейшей истории российских СМИ, как и общественно-политической ситуации в целом. Среди них выделяются работы московских ученых, таких как Я. Н. и И. И. Засурские, Л. Л. Реснянская и др. Я. Н. Засурский, с которым солидарен один из самых авторитетных российских редакторов рубежа тысячелетий Е. В. Яковлев, выделяет период гласности – 1985–1990 гг., затем с 1990 по 1993–1995 гг. – самый лучший период российской прессы, в который она, по мнению этих исследователей, играла активную, самостоятельную роль, что сказалось, например, во время мощной антивоенной кампании, развернутой российской прессой в ходе первой чеченской войны. Его можно назвать периодом проявления сущностной природы прессы в демократическом обществе. К сожалению, этот период длился недолго. Уже в середине девяностых явственно начали проступать признаки следующего периода, который мэтры отечественной теории и практики журналистики назвали периодом “коммерческой прессы и концентрации” (определение Я. Н. Засурского) или “управления прессы капиталом” (определение Е. В. Яковлева). Характерно, что в основе этого современного периода, по мнению и Засурского и Яковлева, лежат характеристики взаимоотношения СМИ и бизнеса. Основой периодизации, предлагаемой Засурским-младшим, наряду с политико-экономическими процессами становятся конкретные исторические события[1]. Автор с перестроечных времен до начала нового века выделяет пять периодов. Первый, называемый “предысторией российской системы СМИ”, заканчивается 1990-м годом. Второй (1990 – начало 1992 гг.) определяется И. Засурским вслед за шотландским исследователем Брайаном Макнейром как “золотой век российской прессы”, и одновременно как начало “первой приватизации” СМИ, и как “медовый месяц взаимоотношений СМИ и власти”. Третий – с 1992 по 1996 гг. – время формирования новой российской системы СМИ, который, в свою очередь, определяется несколькими временными отрезками – “периодом политического противостояния и первых экономических трудностей (1992–1993)”, “временной политической стабилизацией (1994 – середина 1995 гг.)” и “активизацией политизированного капитала и формированием пропагандистской системы перед президентскими выборами 1996 г.”. Временные рамки четвертого периода – 1996 – середина 1998 гг. Это время СМИ как “основной среды политической коммуникации”. Период “медиатизации политики” и “формирования “медиаполитической системы” в России. Именно в этот период, по мнению И. Засурского, происходит повышение активности политизированного капитала в проникновении на региональные рынки[2]. Граница последнего, современного, пятого периода четко обозначается августом 1998 г. И. Засурский говорит о том, что начинается “эпоха нового курса”. Какой она будет – об этом автор работы 1999-го г. еще не знал, хотя провидчески прогнозировал усиление роли государства в системе СМИ.

Мы попробовали дать “образную” периодизацию новейшей истории советской и постсоветской прессы, начиная с 1985 г. *(до 1985 г. все было понятно)*, и обнаружили следующие этапы (мы назвали их “эпохами”, все из-за той, как нам кажется, сжатой пружины времени: “нормальные,

[1] См. Засурский И. Масс-медиа второй республики, М. 1999 г., с. 81-90.

[2] С этим мнением, на наш взгляд, можно согласиться лишь в части “политизированного”, но никак не “коммерческого” капитала, который заинтересовался регионами значительно раньше. Уже в самом начале 90-х и “коммерческие”. – *Здесь и далее прим. автора.*

"бюргерские" страны проходили эти этапы в течение десятилетий, если не веков).

"Эпоха бунтарского романтизма" (1985 – 1990-е годы)

Эта эпоха характеризуется следующими признаками:

1. Стремительный рост тиражей общественно-политических СМИ и "толстых" журналов.

2. Переосмысление советской истории в публицистических текстах. Расцвет журнальной публицистики. Феномен "Огонька" В. Коротича.

3. Расцвет нелегальной и полулегальной прессы, абсолютно оппозиционной, без каких-либо табу.

4. Зачатки "парламентской функции" журналистики и появление журналистских расследований.

5. Сохранение партийной монополии на средства производства СМИ. Вся издательско-полиграфическая база и база электронных СМИ остается все еще в руках партии.

Эта эпоха заканчивается появлением Закона СССР о СМИ (1990), закрепившим право на создание СМИ партийными, общественными, коммерческими организациями или отдельными гражданами.

Тиражи общественно-политических газет и "толстых" журналов в этот период стремительно растут и достигают рекордных величин не только в рамках СССР, но и всего мира. Именно в это время тиражи, достигшие ежедневной газетой "Комсомольская правда" (май 1989 г. – 21,9 млн экз.) и еженедельником "АиФ" (1990 г. – 33,5 млн экз.), становятся достойными всемирно известной "Книги рекордов Гиннеса". Феноменальными кажутся тиражи "толстых" журналов: "Нового мира", "Знамени", "Октября", "Нашего современника", "Юности" ...

СМИ в этот период работают как прекрасный мобилизатор протестных настроений и азартный обличитель.

Находясь в состоянии эйфории от свободы и собственной значимости, редакции периодических изданий и их лидеры в этот период, как считают многие теоретики и практики, совершенно упустили из виду несколько важнейших моментов, которые могли определить их будущую судьбу на ближайшие десятилетия. Это – изменение общественной формации и стремительный приход новых капиталистических отношений, в том числе на рынок СМИ.

"Бизнес в этот период начал проявлять активный интерес к СМИ, сразу после того как вновь появился в СССР, т. е. во времена горбачевских перемен. Деловые люди получили возможность размещать нужную для них информацию в солидных, уважаемых изданиях, к которым вчера еще не было никакого доступа. Взамен небольших трат на "джинсу" они получали благоприятное отношение к себе чиновничества, банков и чрезвычайно доверчивого общества.

Это было время "бархатных" отношений бизнеса и СМИ. Бизнесмены и журналисты играли на одном поле, в одной команде, не замечая или не желая замечать, что их интересы по своей направленности противоположны"[3].

"Эпоха обретения законов и основных политических функций" (1990 – 1996-е годы)

Именно в эту эпоху появилась многообразнейшая, многополярная, многопартийная система СМИ. Наиболее активно этот процесс пошел после августа 1991 г., когда Россия пережила почти бескровную смену общественно-политической формации.

Именно в этот период СМИ начали ощущать себя "четвертой властью". Они активно сотрудничали с политическими силами, во многом являясь локомотивом общественно-политических преобразований. Активно участвовали СМИ и в формировании властных институтов через демократические инструменты. Можно выделить следующие характеристики этой эпохи:

1. Появление независимых СМИ – СМИ, учрежденных трудовыми коллективами, редакциями.

2. Необычайно высокий уровень действенности выступлений СМИ, их авторитет.

3. Появление элементов эпохи "ангажированности". Первые покупки СМИ первыми начинающими капиталистами *("Правда", "Советская Россия" и др.)*.

4. Издания, претендующие на роль общенациональных, начинают активные действия по "завоеванию" региональных российских рынков.

Именно в эту эпоху изменилось само основание существования системы СМИ. Пресса из "вертикального" состояния приняла "горизонтальное", то есть рухнула вся вертикаль системы коммунистических средств массовой информации, начиная с "Правды" и заканчивая районной газетой. Начали меняться взаимоотношения СМИ и власти. Со стороны власти звучали слова

---

[3] Иваницкий В. Л. Практические методы достижения экономической стабильности независимых СМИ. М., 2000 г., с. 5.

о том, что обе стороны должны быть "заинтересованы друг в друге" и "немножко любить" своего президента. Комментарии прессы имели несколько иную тональность. Например, "Московские новости" выражали осторожность в подходе к развитию этих взаимоотношений и писали так: "Власть и пресса не суждены друг другу. От таких браков рождаются только уроды. Мы не пара. Останемся друзьями?"[4]

В самом начале этого периода практически все СМИ были безубыточными, а то и прибыльными. Но в 1992 г. случился первый "дефолт", связанный с либерализацией цен. Цены на ресурсы – электроэнергию, связь, бумагу, другие материалы – подскочили в сотни раз. Подписка при этом была оплачена читателями газет на год вперед. В первые месяцы нового 1992 г. получалось так, что чем больший тираж набрали газеты в ходе подписной кампании, тем большие убытки они несли в новом году. В связи с чем многие газеты решились провести "переподписку" и "доподписку", то есть попросили своих читателей внести деньги еще раз. Кто-то снизил периодичность, кто-то увеличил в несколько раз розничную цену. Население в эти тяжелые времена начало терять интерес к чтению газет и журналов, а тиражи – буквально обрушиваться. Поэтому возник вопрос о необходимости прямых дотаций СМИ. Причем здесь подходы, как со стороны журналистов, так и со стороны чиновников, были разными. "Московские новости" и "Коммерсант" смогли достаточно твердо отказаться от такого соблазнительного предложения. Власть же в этой тяжелейшей для СМИ ситуации получила широкое поле для маневра. Министр печати Михаил Полторанин вскоре предложил распространить сферу господдержки только на издания, "работающие на возрождение России". Таких газет, по его мнению, насчитывалось только две – "Труд" и "Комсомольская правда". Необходимость поддержать именно эти газеты объяснялась авторитетом этих изданий в читательской среде, высоким уровнем профессионализма, качеством информации, объективностью. Сами же эти издания достаточно настороженно отнеслись к этой идее и этому выбору.

Тем не менее, в 1992–1995 гг. дотации средствам массовой информации выделялись достаточно широкому кругу изданий. Приоритеты и предпочтения при этом отдавались формирующимся государственным изданиям.

Как складывались в этот период отношения с бизнесом?

Журналисты как профессиональный цех начали стремительно превращаться в профессиональных лоббистов, готовых за весьма умеренную плату выдать "на гора" любую информацию.

По мнению некоторых отечественных исследователей, именно в этот период демократическая Россия упустила исторический шанс сформировать по настоящему свободный институт "четвертой власти" через подготовку журналистских коллективов к рынку. Неоднократно говорилось, что уравнивание журналистских коллективов с любыми другими субъектами рынка через комплекс законов, вышедших в 1991–1993 гг., привело к тому, что медиа-индустрия была взята крупным бизнесом в свои руки без лишнего финансового и нравственного напряжения. Эта эпоха, на наш взгляд, заканчивается падением таких крупных независимых СМИ, как "Известия" и "Комсомолка"[5]. В итоге, весной 1997 г., они продают контрольные пакеты акций ОНЕКСИМ-банку или так называемой "группе В. Потанина". В самом конце этого периода, в ходе подготовки к президентским выборам 1996 г., в некоторых СМИ, которые становились подконтрольными тем или иным политико-финансовым корпорациям, стали отчетливо проявляться функции манипулирования общественным сознанием. В 2000 г., во время следующих президентских выборов, СМИ уже скорее можно было назвать средствами массовой манипуляции.

"Эпоха раздела и передела рынка СМИ" (1996 г. – по настоящее время)

Характеристики современной эпохи на наш взгляд таковы:

1. Концентрация медиа-капитала. Раздел и перманентный передел рынка СМИ и информационного рынка в целом, региональных медиарынков в частности.

2. Многочисленные попытки, чаще неудачные, создания новых общественно-политических общенациональных СМИ ("Русский телеграф", "Новые известия", "Время МН", "Россія", "Версты", "Ведомости" и т. д.).

3. Деградация ряда "сущностных" функций СМИ, включая коммуникативную, социально ориентирующую и культурно-образовательную.

Первая и главная характеристика этого периода – концентрация медиа-капитала. Крупный бизнес пришел на этот рынок всерьез и надолго. Чего ждал он в этой "стране творчества?

[4] "Московские новости", 1992, - № 24.

[5] Попали под финансовое влияние "Газпрома" и других крупных компаний.

Вряд ли – работающего по рыночным законам высокодоходного бизнеса. Таких прецедентов в России тогда почти не было. Деньги – СМИ – политика – большие деньги. Именно такую схему пытались выстроить самые "далекосмотрящие" олигархи в преддверии президентских выборов 1996 г.

В этот же период ряд крупных финансовых групп, в свое время опоздавших к покупке старых СМИ, попытались выйти на общенациональный информационный рынок с помощью создания новых общественно-политических газет. В этом плане характерен пример газеты "Россія", входящей в группу АФК "Система", патронируемую мэром Москвы Ю. В. Лужковым. Редакция газеты также попыталась пойти по пути регионального развития, но вскоре поняла тщетность своих усилий. Можно подробно проанализировать причины этого неуспеха. Но очевидно то, что новым изданиям, не имеющих "старого-доброго" "бренда" как символа многолетнего, испытанного поколениями, то есть практически генетического доверия и близости к газете, сделать это было во много раз труднее, чем тем, у кого все это уже было.

Современную эпоху можно уже, в свою очередь, делить на 2 периода. До президентских выборов 2000-го года частный бизнес успешно вытеснял государство с медиарынка, крупнейшие финансово-информационные группы, такие как "Медиа-МОСТ" В. Гусинского, "Новый информационный холдинг" Б. Березовского, так или иначе ориентированные на политическое влияние, более или менее успешно развивались. После победы на президентских выборах В. Путина, произошедшей не без помощи главных медиа-олигархов, прежде всего того же Б. Березовского, начинается матч-реванш. Государство возвращает утраченные было позиции, начиная, прежде всего, с сегмента электронных СМИ. Разными способами в лоно власти возвращаются ОРТ, контролируемая ранее Б. Березовским, и НТВ – "вотчина" В. Гусинского. В качестве "финансового тарана" в этих технологиях чаще всего используются государственные или контролируемые государством компании. Способами борьбы с неугодными СМИ становятся арбитражно-судебные и просто судебные процессы. Первый – называемый журналистами "спором хозяйствующих субъектов" – работает не только в медиабизнесе. Суть его проста: некая подконтрольная государству кампания, являющаяся кредитором медиаструктуры, заявляет о своих претензиях и начинает процедуру банкротства. Если у СМИ нет крупных долгов, начинается сбор мелких. В результате активы компании переходят к другому собственнику. Этот способ был бы менее эффективным, если бы у частных медиахолдингов было бы все в полном порядке с экономикой и менеджментом. Увы, и то и другое было далеко не безупречным. Второй способ – судебный – также может быть использован в интересах государства. Хотя в этом случае вряд ли можно говорить о непосредственном "госзаказе". Скорее некие бизнесструктуры, четко ориентирующиеся в политической конъюнктуре, сами желают оказать действующей власти "некую" услугу, связанную с банкротством или "получением серьезных проблем" у оппозиционных действующей власти СМИ. В качестве такого примера, видимо, можно привести судебное противостояние (2004–2005 гг.) ИД "Коммерсант", до сих пор фактически принадлежащего Б. Березовскому, и финансовой группы "Альфа-банк". Истцы потребовали от "Коммерсанта" в качестве возмещения "потерянной прибыли" 11 млн долларов. Суды первой и второй инстанции полностью удовлетворили требования истца, создав, таким образом, прецедент на поле медиабизнеса, поскольку раньше суды не удовлетворяли таких крупных финансовых претензий, связанных с распространением информации. "Коммерсант" смог заплатить "Альфа-банку" всю сумму в полном объеме. И только коллегия Высшего арбитражного суда РФ снизила сумму финансовых претензий до 1 млн долларов.

Сегодня, по мнению некоторых аналитиков рынка СМИ, власть ищет новые способы работы на медийном поле. Например, использует для этого частные финансовые структуры, тесно связанные с сегодняшней властью. Речь идет не только о "старых, проверенных" структурах, таких как "Газпром-медиа", последним приобретением которого стала газета "Известия", ранее фактически принадлежащая потанинской группе "Профмедиа". Новые, никому не известные на информационном поле структуры вдруг становятся ведущими игроками на рынке СМИ[6]. По некоторым версиям это происходит потому, "что нынешнему руководству страны крайне приглянулась медиасистема Италии, где премьер Берлускони через частную корпорацию Mediaset является крупнейшим медимагнатом, владеющим тремя телеканалами, а над остальными тремя (через государственный медиахолдинг RAI) он имеет власть как чиновник"[7]. Процесс возврата последних из независимых "медиамогикан" в государственное лоно продолжается...

Рецензент – А. А. Кажикин.

---

[6] Называют, например, группу "Еврофинанс Моснарбанк", готовящуюся приобрести пакеты акций нескольких электронных СМИ и популярных газет.

[7] "Новая газета", 2005, № 31 от 28.04.05.

ПОЛИТИЧЕСКАЯ ЭКОНОМИЯ И КУЛЬТУРНЫЕ ОСНОВАНИЯ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ ЗАРУБЕЖНЫХ СМИ В УСЛОВИЯХ НЕОЛИБЕРАЛИЗМА

© 2005 В.И. Сапунов

Воронежский государственный университет

Весь мир окутан информационными сетями, и наша жизнь немыслима больше без современных коммуникационных технологий. Интернет, спутниковое и кабельное телевидение, цифровые и мультимедийные системы соприкасаются с жизнью все большего количества людей. Как показали исследования Э. Тоффлера, Д. Белла, У. Ростоу, Т. Стоуньера, М. Кастельса, У. Шрамма, Дж. Гербнера, а у нас – Л. Земляновой, Я. Засурского, В. Терина, М. Назарова и др., в XX в. массовое общество развивалось под все возрастающим влиянием новых технологий, придавших беспрецедентное ускорение движению информационных массивов. Коммуникативистика, наука, изучающая глобальные процессы в СМИ, зафиксировала создание "информационной супермагистрали" (superhighways), которую характеризует объединение компьютеров в глобальные сети, создание мультимедийных технологий, то есть качественное изменение всей медиаинфраструктуры. В работах многих авторов проводится мысль о том, что под влиянием новых коммуникационных технологий мир вступает в новую социальную эпоху постсовременности. Это связывают с очевидными изменениями экономического и социального характера.

Однако многие исследователи как в журналистике (А. Короченский, Е. Доценко, С. Михайлов, Е. Андрунас, Г. Почепцов; Н. Хомски, Э. Херман, Б. Макнейр, Р. Милибанд, Ф. Шлезингер, Р. Макчесни, О. Бойд-Барретт и другие), так и в других науках – культурологии, социологии, психологии и философии (А. Панарин, С. Кара-Мурза, А. Дугин, Д. Иванов, А. Бузгалин, А. Соловьев, М. Вершинин; М. Маклюэн, Ф. Бреттон, У. Эко, А. Маттелар, Ж. Бодрияр и др.) отмечают, что развитие коммуникаций не только не сняло главных проблем западной журналистики, но и усугубило их.

Американский медиакритик Л. Богарт называет термин "информационная супермагистраль" "неудачной метафорой", справедливо отмечая, что магистраль имеет в лучшем случае два направления, что не может обеспечить информационного разнообразия [1, 1]. Именно отсутствие информационного разнообразия стало главным объектом критики современной западной системы СМИ со стороны гуманистически ориентированных исследователей. В 70-е годы появляется философская концепция информационного общества как идеологии, приверженцы которой отвергали техницистский детерминизм Тоффлера, Белла и Бжезинского и утверждали, что само по себе развитие информационных технологий не может быть залогом гармоничного развития общества, а упор на технологии предназначен лишь для отвлечения внимания от острых социальных проблем. Тон таким исследованиям задала концепция М. Маклюэна, который заявил, что телевизионные коммуникации создали единую центральную нервную систему человечества, которая соединяется в телевизионном экране и формирует "глобальную деревню".

В те же годы на Западе появляются исследования, которые зафиксировали серьезные расхождения либеральных посылов о свободных западных СМИ с реальностью. Наиболее известна в этом ряду Медиагруппа Университета Глазго, которая в 1976 и 1980 гг. выпустила два научных отчета "Плохие новости" и "Еще больше плохих новостей", в которых дала крайне пессимистичную оценку англо-американской журналистике. Они в частности заявили, что "телевизионная новость – это не нейтральное и естественное явление, это, скорее, конвейерный идеологический продукт... Идеология определенного класса является доминирующей и предпочтительной" [2, VIII], [3, 1, 415].

Соответственно акцент делается на манипулятивный аспект западных СМИ. Э. Фромм дает пессимистическую оценку формированию устоев западного общества: "В кибернетическую эру личность все больше и больше подвержена ма-

нипуляции. Работа, потребление, досуг человека манипулируется с помощью рекламы и идеологий. Человек утрачивает свою активную, ответственную роль в социальном процессе, становится полностью "отрегулированным" и обучается тому, что любое поведение, действие, мысль или чувство, которое не укладывается в общий план, создает ему большие неудобства" [4]. При этом в манипулятивных целях применяются методы из других наук, прежде всего, социальной психологии и социологии. Американские исследователи Н. Хомски и Э. Херман пишут: "Западные СМИ – пропагандистские институты, которые фальсифицируют, затемняют, переделывают факты в интересах тех, кто управляет экономикой и политической системой" [5, 71]. Американский профессор Б. Багдикян, специалист по монополиям, пишет: "Власти самых вроде бы демократических стран всегда признавали, что для контроля над обществом они должны взять в свои руки информационное дело. Лидеры демократий не меньше чем врачи, шаманы, короли и диктаторы контролируют информацию, они контролируют ее с той же энергией, с какой контролируют вооруженные силы" [6, 10]. Еще один американский профессор, специалист в области манипуляции, Г. Шиллер пишет об основных мифах, используемых для господства правящей элиты в США: об индивидуальной свободе и личном выборе граждан, об объективности действий важнейших политических институтов (конгресса, суда, президента, СМИ), о неизменной природе человека, его агрессивности, склонности к потребительству и накопительству, о плюрализме в СМИ [7].

Появление новейших информационных технологий не только открыло новые технические возможности, но и поставило новые проблемы. На рубеже XX-XXI вв. заговорили о виртуализации и симуляции реальности, киберпротезировании, электронном эклектизме, информационной перегрузке [цит. по 8]. Американский психолог Дж. Миллер пишет о том, что существуют серьезные ограничения на количество информации, которое мы в состоянии получить, переработать и запомнить. «Классифицируя информацию, абстрагируя и "кодируя" ее разнообразными способами, мы умудряемся растягивать эти границы, но факты говорят о том, что наши способности конечны. Насыщение человека большей информацией, чем он может переварить, приводит к разбалансировке, информационная перегрузка может быть связана с разнообразными формами психических заболеваний» [9, 283-286].

Возникает парадокс: "more information – less knowledge" (чем больше информации, тем меньше знания), который отражает противоречие между сущностным и операциональным аспектом информации, из которых в современном обществе доминирует первый. То есть не важно, действительно ли ты знаешь суть вопроса, важно, что ты получил соответствующую информацию, владеешь ей и можешь продать другим. С другой стороны, этот парадокс только подтверждает тезис Н. Винера об информации как *"властной силе"* – могучем инструменте в руках властной элиты, которая управляет большинством тем легче, чем больше его "информационная перегрузка" – набор эклектичных сведений, которыми забит мозг индивида.

Именно поэтому актуальным является критический анализ существующей системы западных СМИ на основе *политэкономического* метода. Основы этого метода, как известно, заложили в XIX в. К. Маркс и Ф. Энгельс, а его современными последователями в теории журналистики являются американские исследователи Н. Хомский, Э. Херман, Р. Макчесни, О. Бойд-Баррет, британцы Б. Макнейр, Р. Милибанд и др. Этот метод предполагает, что журналистская сфера зависит, прежде всего, от экономической структуры общества и вовлеченных организаций. Значит, в западном капиталистическом обществе, где большинство СМИ организованы как бизнес-предприятия, ведущей является тенденция к концентрации производства и монополизации СМИ; соответственно СМИ, как и другое производство, сосредотачиваются в руках ограниченного количества людей, которые и составляют элиту капиталистического общества. Главной функцией СМИ становится поддержание власти меньшинства (капиталистической элиты) над большинством путем навязывания своих ценностей и идей. Причем идеи насаждаются и поддерживаются всем спектром коммуникационных каналов: телевидением, кино, видео, прессой, рекламой и так далее. Происходит кумуляция ценностей, которая формирует надежную *систему*. Американский исследователь Р. Макчесни констатирует: "Медиасистема в США не служит демократии, она существует, чтобы приносить максимальную прибыль небольшому количеству очень крупных фирм и миллиардеров. Она делает свою работу очень хорошо. Таким образом, в СМИ мы видим главное противоречие эпохи: демократические интересы большинства подрываются частными корыстными интересами могущественного меньшинства" [10].

То, что на Западе "независимыми" считаются СМИ, "независимые" от государства, – высшая степень лицемерия, так как такие СМИ не свободны от капитала, формирующего буржуаз-

ную элиту и, в конце концов, образующего государственную власть. СМИ – яркий пример того, что буржуазные конституции "забыли" защитить человека от капитала, предоставив принадлежащим монопольному капиталу масс-медиа возможность фильтровать информацию во всех сферах и превращать реальную политику в фикцию. Государственные и общественные СМИ, как и любые культурные институты, действуют в рамках той же системы, потому что управляются той же капиталистической элитой, которая формирует управляющие органы в западных странах. То есть буржуазная "объективность" означает скрытую манипуляцию при навязывании капиталистических и корпоративных ценностей в ущерб людям труда – ученым, врачам, инженерам, рабочим и др. При этом, в отличие, скажем, от советской пропаганды, *западная пропаганда изначально не верит в то, о чем говорит*. Ни о какой объективности либерального "мэйнстрима" речи быть не может, соответственно, честнее выглядят те, кто не скрывает своих взглядов за ширмой "объективности".

Исходя из этого, Р. Милибанд писал: "Предполагаемая непредвзятость и объективность западных СМИ является искусственной. Ведь они функционируют, опираясь на формулировки, которые, хотя и разделяются, остаются частью общего, лежащего в основе консенсуса. Таким образом, радио и телевидение в США и Великобритании могут быть непредвзятыми по отношению к республиканцам и демократам, консерваторам, лейбористам и либерал-демократам, но это едва ли станет помехой устойчивой пропагандистской линии, враждебной любым взглядам, выходящим за рамки консенсуса. То есть непредвзятость и объективность заканчиваются там, где кончается консенсус, и чем радикальнее отклонение от консенсуса, тем менее объективными и непредвзятыми становятся масс-медиа" [11, 400].

Иначе говоря, политэкономический подход полагает, что экономическая база определяет культурную и идеологическую надстройку, важной частью которой является медиасфера, в нескольких аспектах: экономическая принадлежность, политический контроль, реклама и т. п. Консенсус базируется на концепции примата частной собственности и всеобщей конкуренции. Экономический, политический и управленческий контроль правящего класса над средствами интеллектуального производства обеспечивает господство его идеологии, оппозиционные идеи исключаются из "мэйнстрима" или маргинализируются им.

Немецкий социолог Э. Ноэль-Ноймен, представительница социологической теории "конструирования социальной реальности", в своей работе "Спираль молчания" так описывает этот процесс: 1. Изоляция индивидов, не согласных с мнением большинства; 2. Индивид постоянно испытывает страх изоляции; 3. Страх оказаться в изоляции толкает индивида к принятию мнения большинства; 4. Это проявляется в его поведении, особенно в публичных высказываниях. Чем больше индивидов следует этим тенденциям, тем скорее мнение становится доминирующим в обществе [12, 105]. То есть угроза социальной изоляции для индивида оказывается важнее потери собственного мнения. И он присоединяется к мнению других, даже если не согласен с ними. Эта "спираль молчания" лежит в основе формирования общественного мнения.

При этом принцип "свободы слова", которым гордится западное сообщество, сам по себе не может обеспечить плюрализма мнений в обществе и пропорционального доступа к СМИ различных социальных и идеологических групп. Для реализации принципа свободы слова важно, что каждый может сказать все, что угодно, в рамках закона. Как отмечает В. Ленин, «лозунг "свободы печати" стал всемирно великим в конце средних веков и вплоть до XIX века... потому что выражал прогрессивную буржуазию, то есть ее борьбу против королей, феодалов, помещиков» [13, 78-83]. Когда буржуазия пришла к власти и вся пресса была партийной, было важно, чтобы одна партия не дискриминировала другую. Кстати, реально свобода слова в США стала предоставляться только в 60-е годы XX века, когда телевидение стало СМИ, и технология манипуляции обществом уже стала безотказной. Только в 1964 г. Верховный суд отменил Закон о мятежах 1798 г., который запрещал публичные выступления без разрешения местных, а иногда и федеральных властей и позволял объявить преступлением любую критику правительства. Только в 1966 г. был принят Закон о свободе печати, предоставивший открытый доступ к документам Конгресса. В любом случае исторически свобода слова была прогрессивна по отношению к абсолютистским порядкам. Сейчас этот принцип действительно соблюдается, но, учитывая, что у власти несменяемо находится одна "партия" – крупный капитал, механизма свободы слова уже недостаточно. Для настоящего разнообразия западной медиасистеме нужен принцип *"свободы информации"*, который подразумевает не только возможность людей сказать что-то, но главное – возможность донести свои мысли до других и объяснить их. Свобода информации должна, в отличие от свободы слова, не просто гарантироваться, но и обеспечиваться государством. В современных условиях это, конечно же, означает адекватный доступ к телевизионному

эфиру, который в западных странах обеспечивается лишь для составных частей консенсуса.

В начале XXI в. вышеуказанные проблемы усугубились резкой концентрацией западных монополий в области массовых коммуникаций, которая привела к созданию мировой коммуникационной олигополии, когда около 10 крупнейших медиакорпораций контролируют основные коммуникационные сферы: телевидение, кино, видео, компьютерные программы, музыку, газеты, журналы, книги и т. д. Мировая олигополия состоялась по двум причинам. Во-первых, вследствие торжества неолиберальной идеологии, пропагандирующей примат коммерциализации всех сфер человеческой жизнедеятельности над социальными аспектами, принципиальную несовместимость частного и общественного. Во-вторых, это консолидация крупного медиакапитала как одной из важнейших составляющих класса неолиберального капитала для обеспечения оптимальных условий его существования. Р. Макчесни заключает: «Вместе с концентрацией пришел гиперкоммерциализм, масс-медиа имеют больше возможностей извлекать выгоду из своей деятельности; это создает в содержании СМИ косвенную политическую предвзятость. Консьюмеризм, классовое неравенство и так называемый "индивидуализм" должны восприниматься как естественные и благожелательные, в то время как политическая деятельность, гражданские ценности и антирыночная идеология маргинализуются» [14]. То есть в основе современной мировой олигополии лежит коммерческая выгода, в совокупности с соответствующими неолиберальными ценностями, замешенными на фундаменталистском желании доминирования.

Проанализировать роль этих ценностей в системе зарубежных СМИ и избежать излишнего детерминизма при их рассмотрении поможет *культурологический* метод, который подразумевает создание широкого контекста и анализ социокультурных противоречий, лежащих в основе неолиберальной медиасистемы. Правда, культурологический подход автора далек от исследований "сдвигов консенсуса", концепции (ее приверженцы британцы Ф. Шлезингер, Дж. Каррен и американец Д. Халлин), которая оправдывает либеральную систему СМИ под предлогом, что в ней постоянно происходят "сдвиги консенсуса" и они приводят к большим возможностям для высказывания оппозиционных по отношению к господствующей идеологии мнений (см., например, [15]).

На взгляд автора, за последнее десятилетие в западном мире не наблюдалось никаких серьезных "сдвигов консенсуса". Стереотипы устойчивы, согласие элит переносится на все общество. Традиционное деление западного буржуазного общества на "правых" и "левых" постепенно лишилось смысла. Еще в 1981 г. Франсуа Миттеран, первый французский президент-социалист, попытался прибегнуть к традиционной социал-демократической стратегии – национализации и стимулированию потребления путем улучшения покупательной способности населения. Однако, столкнувшись с жестким противодействием капитала, повернул в сторону неолиберализма. Это было воспринято многими как провал социализма, а на самом деле знаменовало окончание послевоенного экономического бума (и вместе с ним "рационального капитализма" и кейнсианских иллюзий) и возвращение капитализма к своей исходной форме – с приматом накопления и прибыли. Распад советского блока ухудшил ситуацию, сняв препятствия для универсализации капитализма и представления его как безальтернативной формы развития. В 90-е гг. капитал больше не скрывал своего лица, что отразилось в рекордных цифрах увольнения рабочих и служащих, эксплуатации развивающихся стран и, разумеется, количества несправедливых войн.

Социал-демократы с тех пор все больше следовали логике капитала. Не случайно сейчас лейборист Тони Блэр стал "главным консерватором" Великобритании, а социал-демократ Герхард Шредер – "главным унионистом" Германии. Нынешние британские "левые" уже ничем не напоминают лейбористов хотя бы 70-х гг., Шредер далек от Вилли Брандта. Во время последних президентских выборов в США единственными темами, по которым наблюдались реальные разногласия между Бушем и Керри, были однополые браки и аборты. В политических вопросах мы видели лишь профанацию дискуссии ("разные способы" ведения войны в Ираке). Бывший министр итальянского правительства социалистов Дж. Руффоло недавно заявил: "Посредством глобализации капитализм выиграл историческую битву, уничтожив реформистски настроенный левый фланг как в Европе, так и в Америке" [16]. Итальянский публицист Ф. Бертинотти пишет об этом так: "Жуткие события в Ираке ознаменовали окончание послевоенного периода, когда существовали две противостоящие друг другу экономические и социальные концепции, и социальная борьба привела к росту уровня жизни и влияния профсоюзов" [17].

Неолиберальное наступление на исторические завоевания класса производителей стремительно развивается. Окончательный консенсус буржуазной элиты выражается в беспрецедентном цинизме по отношению к социальному протесту. В Италии выдвижение дискриминацион-

ных социальных законов (как, например, "закон Марони", урезавший пенсии) привели к общеитальянской забастовке, однако законы все равно были приняты. Во Франции правительство Ж.-П. Раффарена небезуспешно атакует пенсионную систему и другие социальные завоевания, несмотря на всеобщее сопротивление населения. Наконец, немецкие "левые", протащив антисоциальный "закон Герца" и навязав 35-часовую рабочую неделю Восточной Германии (при том, что крупнейший немецкий профсоюз ИГ Металл впервые за 50 лет прекратил забастовки, не добившись уступок), разрушают статус Германии как социального государства.

Помимо законодательных мер, используется и обходная тактика. По всей Европе процветает практика так называемой "временной занятости". Так как мизерная зарплата при такой форме занятости не позволяет производить социальные отчисления, люди оказываются без медицинского обеспечения, пенсии, пособий по болезни, и хотя официально социальная защита не отменена, люди не могут ей воспользоваться. В Германии, например, число частично занятых в 2004 г. составляло 7,2 млн человек. При этом официальное число безработных в этой стране составляет 5 млн человек, эта цифра впервые в новейшей истории приближается к предфашистскому (1931 г.) показателю в 6,1 млн. Безработица – естественный механизм шантажа рабочего класса в капиталистическом государстве, однако слишком большое количество безработных может привести к нежелательным для капитала социальным взрывам. Европейские профсоюзы фактически вплелись в консенсус и отказываются проводить общеевропейские протестные акции. Это идет на фоне монополизации, отсутствия конкуренции, постоянной перекачки рабочей силы в виртуальную сферу. Старая Европа таким образом умирает, новая, либеральная Европа в виде Евросоюза все меньше отличается от Америки. В самой Америке тоже идет активное наступление на социальные завоевания производительного класса, достигнутые в 60-е гг., прежде всего это выражается в предложениях приватизировать фонд социального страхования – столп социальной системы США. Динамика безработицы за четыре года президентства младшего Буша оказалась худшей со времен Гувера. Американские профсоюзы также становятся все слабее и сговорчивее, за последние 20 лет количество членов профсоюзов упало с 20,1 до 12,5 % (показатель 2004 г.), в частном секторе количество работников, состоящих в профсоюзах, упал до 7,9 % – худший показатель, начиная с 1900 г. [18]. В штатах Индиана и Миссури вообще были отменены тарифные переговоры с профсоюзами.

В основе этих процессов лежат экономические причины. Капитализм окончательно переходит в империалистическую стадию, оставляя принципу конкуренции лишь номинальные формы. Нормальное состояние капиталистической экономики в стадии империализма – стагнация. Гигантские корпорации пытаются довести до максимума экономические излишки, находящиеся в их распоряжении, контролируя и тщательно регулируя расширение производственных возможностей. Перенакопление капитала, связанное с уменьшением потребления, ведет к свертыванию инвестиций, так как монополии избегают вложения средств в убыточное производство (так называемый кризис перепроизводства). В результате происходит снижение экономического роста.

Этот процесс происходит в результате отсутствия ценовой конкуренции в самых высокоразвитых отраслях промышленности. Цены идут только в одну сторону – вверх. Конкуренция существует, но ограничена лишь сферами инноваций, удешевляющих производство, и маркетинга. Корпорации отвечают на убытки не понижением цен, а "сокращением расходов" – закрытием предприятий и увольнениями сотрудников, чтобы сохранить показатели прибыли. Повышение производительности также в основном ведет не к понижению цен или повышению зарплат, а к перераспределению излишков между высшими руководителями и главными инвесторами корпораций. В результате – перенакопление и уменьшение реального потребления. Излишки увеличивают состояние крупной буржуазии, идут на непроизводительное потребление и не используются для эффективных и целенаправленных инвестиций, что также существенно уменьшает возможности экономического роста.

Поэтому экономические бумы капиталистической экономики связаны именно с войнами как стимулами увеличения инвестиций в оборонную промышленность. Например, экономический бум в США после Второй мировой войны исследователи связывают не только с самой войной, но и с последствиями войны: реконструкция западноевропейской и японской экономики под американским началом, статус доллара как валюты-эталона в Бреттон-Вудской системе, создание перманентно милитаризованной промышленности, которая оправдывалась "холодной войной". Ответом капитала на естественное падение экономических показателей и стагнацию в последовавшие годы неизбежно был рост империализма и количества войн.

Экономика, разгоняемая за счет военных расходов, равно как и уменьшение налогов на

корпорации и самые богатые слои населения (ключевое звено "рейганомики" и "бушизма"), неизбежно создает огромный бюджетный дефицит, внутренний и внешний долг. Фактически американская экономика – оплот неолиберализма – это гигантская пирамида, требующая постоянных накачек. Между тем бюджетный дефицит, создаваемый в интересах правящего класса, используется как предлог для свертывания социальных программ, направленных на помощь бедным и среднему классу, "классовой войны сверху".

Вместе с этим в прошлом остаются кейнсианские понятия "рационального капитализма" и "государства благополучия". В 70-е гг. в период стагнации в американской экономике укоренились такие понятия, как "жесткие меры", "реструктуризация", "дерегулирование", "приватизация", "свободный рынок", "глобализация" и др. Экономически неолиберализм означает максимальную ориентацию на накопление и прибыль без учета социальных последствий. Это ведет к уменьшению зарплат, нейтрализации профсоюзов, уничтожению государственной поддержки и субсидирования "неконкурентоспособных отраслей", устранению барьеров для мобильности капитала, отказу от перераспределения доходов в пользу более бедных слоев населения (что неизменно происходит в США в последние 25 лет) и т. п. Неолиберальные принципы распространяются и на сферы жизнеобеспечения: здравоохранение, образование, средства массовой информации, пенсионную систему, экологию.

Деление западных журналистов на либералов и консерваторов настолько же условно, насколько деление по такому принципу политиков. Попытка представить американских демократов как "левых" делается на основании того, что они выступают за такие "социально-ориентированные" позиции, как защита прав сексуальных меньшинств или прав на аборты. В то же время, как только дело касается основ экономической политики и управления государством, разница между "левыми" и "правыми" стирается. То же самое касается журналистов. Опросы общественного мнения показывают, что большинство журналистов в США занимают более прокапиталистическую позицию, чем большая часть населения [19], что вполне устраивает владельцев СМИ. Медиамагнаты заботятся о благосостоянии тех, кто обеспечивает им информационное прикрытие. Поэтому журналисты, чье образование ориентировано на интересы истеблишмента, а уровень жизни выше среднего, исповедуют ценности, мало отличающиеся от ценностей их хозяев. Они могут быть "левыми" по незначительным проблемам, но по главным вопросам политической экономики они едва ли будут на левом фланге американского общества. В 1940-х – 50-х гг. в США были сотни редакторов и журналистов, занимавших позиции в защиту людей труда, сейчас количество таких работников исчисляется единицами применительно ко всем видам СМИ "мейнстрима". В 1929 г. журналисты газеты "Бостон глоуб" встретили Черный вторник, положивший начало Великой депрессии, аплодисментами: "Наконец капиталисты получили свое". В 1987 г., узнав об обвале американского рынка акций, большинство журналистов той же газеты бросилось к телефонам, чтобы узнать у брокеров состояние своих акций.

Дискуссия допускается только в спектре мнений тех, кто контролирует общество. Профессиональная автономия журналистов не распространяется дальше этого спектра, несмотря на то, что это удаляет масс-медиа от реальности в Америке и других западных странах. Политики, критикующие социальные основы капиталистической системы (например, Р. Надер), практически не появляются на страницах американских газет и в эфире электронных СМИ. Журналистские профсоюзы защищают не свободу мнений, а целостность капиталистической медиасистемы. Журналисты, посягающие на основы западной капиталистической системы и "демократии", которая навязывается "мейнстримом" как данность, объявляются предвзятыми, партийными и непрофессиональными работниками. Профессионалами же считаются те, кто помогает защищать статус-кво. Основные американские этические кодексы являются откровенно буржуазными и отражают коммерческие и политические интересы властной элиты.

Таким образом, плюрализм западных СМИ не стоит оценивать с точки зрения предоставления возможности доступа к ним различных частей элиты (консерваторов и либералов), а с точки зрения *соотношения возможностей элиты и тех, кто критикует основы существования этой элиты – экономический и политический строй*. И с этой точки зрения современные западные медиасистемы не выдерживают никакой критики.

Расколы западного общества носят лишь тактический характер, как это произошло перед иракской войной. Тем не менее, на внешней арене "сдвиги консенсуса" наблюдаются чаще и связаны они с борьбой за влияние в западном мире. И если внутренний "консенсус" в западных странах часто списывают на соответствующие ценности, то в международной сфере роль доминирующего на Западе класса – либеральной буржуазии – нельзя не оценить как реакционную. Именно либеральные ценности, замешенные на конкуренции до победного конца, стали причи-

ной всех катаклизмов XX в. Сначала – империалистические колонизаторские войны за передел мира, затем – появление уродливого выкидыша либерализма – фашизма, который перенес идеи всеобщей конкуренции на расовый уровень, и, наконец, глобальные войны США и их союзников за установление и поддержание гегемонии либерализма (или теперь уже "неолиберализма") во всем мире (а заодно и поддержка ВПК – локомотива американской экономики, накачка мирового рынка пустыми долларами, решение сырьевых проблем).

Культурные корни неолиберализма уходят в протестантское понимание свободы воли как "возможности проводить внутри данных общественных отношений свою собственную волю, даже вопреки сопротивлению" (определение М. Вебера). На таком понимании основывается протестантская этика, определяющая "успешность" как богоизбранность. Богоизбранными, соответственно, считаются и успешные народы. Так же, как и ортодоксальное толкование иудаистского канона о богоизбранности еврейского народа, целью которого является "тикул олам", то есть "совершенствование мира" под управлением еврейского Бога, это ведет к религиозному фундаментализму, выражающемуся в стремлении "богоизбранных" управлять миром. Отсюда появляются концепции, вроде "золотого миллиарда" или Pax Americana, составленные в худших расистских традициях Мальтуса и социал-дарвинистских – Хайека, которые отводят не попавшим в разряд избранных народам роль стран "периферийного капитализма", которые будут в лучшем случае добытчиками сырья для обеспечения благосостояния "золотого миллиарда". Россия в этот миллиард не входит, кстати, именно роль добытчицы сырья отводил ей Гитлер. Ультранационалистические и расистские теории стали надежным механизмом отвлечения внимания производительного класса от внутренних проблем. При этом очевидно, что эксплуатация других народов ведет лишь к обогащению крупных корпораций и обслуживающей их большей части "среднего класса". В то время как производительный класс теряет рабочие места и находится под постоянной угрозой увольнения и сокращения зарплат из-за переноса производства в бедные страны.

Необходимо различать понятия "демократия" и "либерализм". Демократия, как известно, означает "власть народа" и подразумевает именно такой вектор развития. Либерализм выражает дух крайнего индивидуализма, всеобщей конкуренции между индивидами вплоть до борьбы на уничтожение. Если демократия предполагает общность людей в управлении своим государством, то либерализм предполагает атомизацию общества, которое находится в состоянии "bellum omnium contra omnes" (война против всех)[1], и чтобы индивиды, живущие по принципу "homo homine lupus est" (человек человеку волк), не перебили друг друга, они создают государство, "нанимают" президентов, мэров и других чиновников. Либерализм, в том числе и за счет развития технических средств управления массовым поведением, извратил такие основополагающие принципы демократии, как народное волеизъявление или публичность политики. В конце концов, цель демократии – гармоничное управление обществом, справедливый контроль над средствами производства и пропорциональное распределение ресурсов и национального продукта, а цель либерализма – подчинение общества меньшинству, монополизировавшего средства производства во всех сферах, и удержание общества в подчинении путем создания иллюзорных образов и мифов.

Маргинализаторские механизмы, реализованные либеральной буржуазией внутри западных стран, теперь распространились на международную арену. Мы видим догматическую глобальную идеологию – "демократию", ничего общего не имеющую с настоящим народовластием, экономическую идеологию –"рыночную экономику" – Lex Mercatoria (закон рынка), функционирующую на основе несправедливого распределения, культурную идеологию – массовую культуру и постмодернистскую эклектику, их военно-политико-финансовый хребет – НАТО, Европейский Союз, МВФ, Всемирный банк, ВТО и т. д. Любые силы, выступающие против "мирового порядка", маргинализируются, осмеиваются и физически уничтожаются. Исключения из этого правила не противоречат главному: манипуляция и создание "консенсуса", необходимого либеральной элите.

Не стоит отождествлять мировой империализм только с США. Неолиберальный империализм – это многослойная структура, основу которой составляют ТНК и финансовые спекулянты, на более низком уровне – наркодельцы, мафия, новые работорговцы и другие бандиты. Первые душат и деиндустриализуют национальные экономики, виртуализируют стоимость и искусственно накачивают потребление, контролируют потоки вращающихся в мире триллионов долларов, предназначенных исключительно для спекуляций. Вторые обеспечивают при-

[1] Вся история развития либерального общества – войны: религиозные, буржуазные, гражданские, империалистические.

крытие нелегальным операциям первых, контролируют власть "на местах", направляя разрушительные потоки против неугодных стран (как это делают нынешние афганские главари, обеспечивающие наркотрафик в Россию). Но Северная Америка – главный инструмент для поддержания "мирового порядка". Журналист "Нью-Йорк Таймс" Т. Фридман признает: "Невидимая рука рынка никогда не заработала бы без невидимого кулака. Макдональдс не смог бы процветать без МакДонелла Дугласа, изобретателя F-15. Невидимый кулак, который обеспечивает безопасность технологий Силиконовой долины, называется американской армией, ВВС, флотом и морской пехотой" [20].

СМИ играют в мировой империалистической системе ключевую роль. Шовинистическая модель англосаксонской прессы сформировалась еще в XIX в. Немецкий историк журналистки Л. Саламон характеризовал ее так: «Типичной чертой английской прессы является ее националистический характер. Для нее на первом плане стоит величие, мощь и благополучие Англии. Это чувство собственного превосходства, заставляющее считать Англию первой и богатейшей страной в мире, иногда принимает у англичан смехотворные формы, доходит до слепого самовосхваления, до несправедливой ненависти и беззастенчивого презрения к другим нациям, особенно если их интересы противоречат английским. Поэтому девиз "Be just and fear not!"[2] может быть применен исключительно лишь для характеристики отношения английской прессы к внутренним делам... Требования гуманности утрачивают свою обязательность, как только они противоречат интересам англичан; это, впрочем, не мешает последним ссылаться на эти требования в тех случаях, когда это им выгодно» [21, 185].

И в наше время двойные стандарты являются важнейшим инструментом манипуляции. Они активно использовались западными СМИ во время противостояния СССР-США, например, инцидент, происшедший в 1983 г. с южнокорейским самолетом, который был принят советскими ПВО за шпионский RC-135 и сбит над территорией Хабаровского края, вызвал колоссальный резонанс в западных СМИ. Тогдашний президент Рейган потрясал воздух ярлыками: "империя зла", "террористы", "варвары", "убийцы". Когда же в 1988 г. американский военный корабль уничтожил иранский пассажирский самолет (как и 5 лет назад, погибло более 200 человек), западные СМИ быстро забыли об этом, как еще раньше они забыли об инциденте 1973 года. Тогда израильская ракета попала в ливанский самолет и погубила 108 жизней.

Но 80-е гг. отметились, в основном, постмодернистскими сценариями Рейгана и Тэтчер, развязавших "маленькие победоносные войны" в Гренаде, Панаме и на Фолклендах. Настоящий "фестиваль демократии" начался в 90-е гг., когда любая война, развязанная либеральным Западом, сопровождалась "джентльменским набором" двойных стандартов. Почему агрессия Ирака против Кувейта привела к глобальной войне, а, скажем, Турции против Кипра – нет? Почему Хорватия могла отделиться от Югославии, а Сербская Крайна не могла отделиться от Хорватии или Республика Сербска – от Боснии? Почему надо защищать косовских албанцев от Югославии, а не курдов от Турции или тех же сербских беженцев из Хорватии? Почему, "защитив албанцев от этнических чисток", Запад спокойно смотрит на то, как из Косова были изгнаны почти все сербы? Почему Запад спокойно смотрит на диктаторские мусульманские режимы в Саудовской Аравии или ОАЭ, но ему надо было свергнуть Саддама Хусейна? Почему Израиль обладает оружием массового поражения, а Ирак, Иран или КНДР не имеют права вести соответствующие разработки? Почему смехотворные выборы в Косове или Афганистане – это нормально, а на Украине это – "злобная фальсификация"? Почему 100 миллионов людей, вышедших на улицы по всему миру (в том числе по 2 миллиона в Нью-Йорке и Лондоне), протестующие против войны в Ираке, остаются незамеченными, а киевские митинги объявляются революцией?

Ни на один поставленный вопрос либеральная буржуазия не даст справедливого ответа. Впрочем, такие ответы ей не нужны. Идеологи современного либерального общества (например, Р. Рорти) прямо заявляют, что на современном рынке идей истины не требуется, истина всецело зависит от потребностей толкователя или общества, к которому он принадлежит, единственное обоснование познания и истины – принятие ее "североатлантической либеральной интеллигенцией". Несправедливые войны прекрасно вписываются в системный консенсус, оставляя все противоречия на обочине. Неолиберальная экспансия в коммуникационной сфере проявляется прежде всего в монополизации, когда десяток олигархических концернов контролируют львиную долю электронных и печатных СМИ, кино- и видеопродукции, технологических средств, компьютерных программ и систем. По данным ООН, из 300 ведущих коммуникационных концернов 144 представляют США, 80 – Европейс-

[2] Будь справедлив и не бойся!

кий союз, 49 – Японию[3]. 80 % аудиовизуальных программ в мире производятся США. На долю бедных стран, составляющих 75 % населения земного шара, приходится лишь 30 % газет. Из каждых 100 слов информации, распространяемых в Латинской Америке, 90 – продукция четырех западных информационных агентств – АП, Рейтер, Франс Пресс и ЭФЭ. Американский исследователь У. Соломон описывает этот процесс как "зачистку поля культурной продукции неолиберальным дискурсом и, как следствие, молчание других голосов" [22]. Похоронив идеи Нового мирового информационного и коммуникационного порядка, предусматривавшие развитие коммуникационной инфраструктуры третьего мира и "сбалансированный поток информации", Запад предлагает теперь "модернизацию" Африки, Азии и Латинской Америки под началом своих концернов связи и коммуникаций и провайдеров, что, естественно, только сильнее закабалит неразвитые страны. Ведь во время агрессии против Югославии Клинтон обсуждал вопрос о том, чтобы отключить эту страну от Интернета. Также будет и с любой "девиантной" развивающейся страной.

Буржуазная система тщательно готовит почву для своих проектов, чтобы обеспечить поддержку необходимого количества своих, которое "по опросам" будут составлять 55-65 %. Затем о них с гордостью будут говорить: "Это именно демократическое большинство. 99,9 % – это для тоталитарных режимов". Для создания "демократического большинства" используются специфические методы. По данным американской газеты "Интернэшнл геральд трибюн", ЦРУ создало глобальную пропагандистскую сеть и стало массовым поставщиком заведомо подтасованных сведений для печати, радио и телевидения. ЦРУ использовало в своих целях около 800 органов информации, в том числе более 400 журналов. По словам бывшего сотрудника ЦРУ Ф. Риджи, "работой на печать занимаются около 2000 штатных агентов ЦРУ, причем половина из них – за пределами США" [23, 7]. Вашингтонский корреспондент агентства Рейтер Т. Закариа пишет: "ЦРУ имеет красочную историю размещения фальшивой информации, через источники в СМИ зарубежных стран". В интервью Рейтер бывший сотрудник ЦРУ заявил: "Попытайтесь завербовать журналиста, и он станет агентом влияния... Мы вербовали русских, британцев, французов. Для разведки это обычная процедура – влиять на политику страны через прессу" [24]. Результатом такой деятельности стали многочисленные захваты власти в Латинской Америке, Азии, Африки и Восточной Европе.

Одно из важнейших направлений подрывной деятельности – культурное. Наш соотечественник, философ А. Панарин, замечает: "В прежние эпохи завоеватели довольствовались материальными трофеями, внутреннее духовное состояние завоевываемых их мало интересовало. К тому же до появления современных информационных и манипулятивных технологий еще не существовало единого пространства сознания, в котором, как во всеобъемлющем гераклитовом потоке, тонут все культуры, сколь отдалены друг от друга они ни были бы в других отношениях" [25, 149]. Сейчас ситуация изменилась. Консенсусу необходимо подкрепление материальной победы победой над душой. И вот уже югославы, еще недавно испытавшие на себе американские бомбардировки, закончившиеся огромным национальным унижением, скидывают в угоду Западу своего антиамериканского президента Милошевича.

Налицо триумфальное шествие американского культурного империализма, основанного на либеральных ценностях и массовой культуре. Как пишет А. Панарин, для преодоления препятствий на его пути необходима "дискредитация внеэкономических ценностей – тотальное очищение культуры от ценностных анклавов, противостоящих экспансии менового начала. Речь идет о новой глобальной культурной революции, связанной с разгромом национальных святынь. Второй шаг – это приватизация национального потенциала властвующими элитами, превратившимися в его монопольных "товаровладельцев" [25, 131]. Культурный империализм осуществляется на основе массовой культуры, которая ведет к редукционизму, упрощению проблем, захвату подсознания человека потребительскими и поп-символами и идеалами. Силовое давление массовой культуры обеспечивается прежде всего индустрией развлечений. Из 100 наиболее кассовых фильмов последнего десятилетия 95 принадлежат Голливуду, в основном небольшому количеству студий, которые принадлежат крупнейшим медиамонополиям. Даже во Франции, ассоциирующейся с культурным протекционизмом, 9 из 10 наиболее популярных фильмов – голливудские. Французские интеллектуалы-критики не оставляют от американских фильмов камня на камне, но французы смотрят их. В осажденной Югославии армиями НАТО демонстрировались голливудские фильмы об успехах американской армии, а из кафе слышалась анг-

[3] Япония обязана месту в тройке экономическому рывку 80-х годов, из-за структурного кризиса 90-х стала в ней аутсайдером. Именно Европа и США образовали тот единый порядок, с которого начался XXI век.

лоязычная поп-музыка. Даже в Иран и Ирак (до оккупации) проникает культ "ширпотреба". Ну а любые разговоры об американском империализме, мировом господстве, вмешательстве США во внутренние дела независимых стран объявляются "паранойей", "бредом", противодействием "общечеловеческим ценностям".

Путем семантической обработки экспансию неолиберальной экономической модели представляют как глобализацию. Понятие оказалось весьма удобным потому, что представляло описываемый им процесс как естественный, неизбежный и безальтернативный, а кроме того, связанный с развитием технологий. Это действительно объективный процесс, но важно разделять его разные стороны. Глобализация – это не только развитие новых технологий, но и политика, которая обслуживает определенные интересы, а также соответствующая идеология. "Объективность" глобализации связана с экспансионистской природой империалистического капитала. Капитализм создает неравенство не только внутри государств, но и между государствами. Производственные излишки концентрируются в руках небольшого количества капиталистов внутри страны и в руках небольшого количества в глобальном масштабе. Начиная с буржуазных революций XVII-XVIII вв., мировые глобальные процессы становятся все противоречивее, поскольку все агрессивнее становится капитал. Глобализация рубежа XX-XXI вв. не имеет ничего общего с естественным процессом международного экономического и культурного обмена, продолжающимся уже много веков, она продолжает худшие традиции колонизаторства, расизма и шовинизма прошлых веков. Наступление на социальные права, сведение до нуля участие государства в экономике с целью ликвидации института государства как такового за ненадобностью – еще одно важное звено в глобализационном сценарии.

Неолиберальные "глобализаторы" относятся к России как к стране "периферийного капитализма", "зависимой демократии", равно как и к другим странам, которые в этом статусе должны, по мнению Запада, быть равны России – Латинская Америка или Африка. Признавать необходимость такой глобализации – все равно что соглашаться, что такие неизбежные сопутствующие функционированию капитала пороки, как рэкет, проституция или наркомания, имеют право на жизнь. Поэтому ее нельзя воспринимать "такой, какая она есть", необходимо признавать естественное стремление людей к объединению не на основе тотальной эксплуатации и жестокого подавления, а только на основе взаимоуважения. Только таким образом можно разрешить главное социокультурное противоречие эпохи.

Не стоит забывать и тот факт, что человеческая история уже знала множество попыток захватить весь мир. И каждый раз реализаторам таких планов казалось, что на этот раз все решено окончательно и иного не дано. В. Иноземцев, российский философ, напоминает: "Раз за разом, начиная с тех времен, когда самым грозным оружием были лук и стрелы, история преподавала людям урок, согласно которому гибель великих империй, казавшихся нерушимыми, начинается в момент их максимальной территориальной экспансии. Теперь этим уроком, который никем – от Александра Македонского до Марка Аврелия, от Карла Великого до Фридриха II, от Наполеона до Гитлера – не был усвоен, не в состоянии оказываются воспользоваться, пусть и в совершенно специфических современных условиях, лидеры западного мира" [26, 609]. Империи рушатся, а иначе быть не может, ведь согласно Библии полное объединение людей на Земле возможно только под пятой Антихриста, за чем последует Апокалипсис. Пока Бог милует людей от такого объединения.

И сейчас "локомотив" неолиберальной глобализации США испытывает серьезные экономические проблемы: внешний долг достиг 2 триллионов долларов, внутренний – 5,9 триллионов (и ежегодно увеличивается на 500 миллиардов). Последние годы ознаменовались спадом потребления – главного гаранта стабильности американской экономики. Высокие процентные ставки угрожают уничтожить систему кредитов, главного потребительского стимула. Войны требуют постоянных финансовых влияний, для чего приходится включать печатный станок, разгонять инфляцию и понижать цену доллара. Помимо военных расходов, дефицит бюджета увеличивается в связи с уменьшением налогов на самые богатые слои населения и слабым ростом (2,8 % в 2000–2004 гг. [27]). Все это сопровождается постоянным урезанием социальной инфраструктуры, поддерживающей капиталистическую систему.

Не менее опасны и психологические проблемы американского общества, которое живет в условиях постоянного стресса, связанного с войнами, массовым психозом "международного терроризма" и господством массовой культуры с ее насилием и извращениями. В итоге каждую неделю в США происходит почти 500 убийств, свыше 2000 изнасилований и более 13 000 ограблений. В столице США – Вашингтоне – убивают в 17 раз больше, чем в европейских столицах. По данным ФБР, 25 % девочек до 12 лет подвергаются изнасилованию. По данным американской

организации "Женщины против порнографии", недобровольно вступают в сексуальную жизнь 38 % девочек, достигших 13-летнего возраста. В 2000 году 6-летний мальчик убил сверстницу – девочку, став самым юным американским убийцей, двумя годами раньше за изнасилование был арестован 8-летний мальчик. США постоянно потрясают чудовищные истории с убийствами в школах. Около 25 % американских мужчин являются гомосексуалистами [28, 322-23]. И такая нация хочет "объединять народы"? Разумеется, нет. В каждом обществе есть свои эксплуататоры и эксплуатируемые. Вряд ли Бжезинский, Олбрайт, Клинтон или Вулфовиц смотрят "Тупой и еще тупее" или шоу Джерри Спрингера. Американская верхушка, прежде чем промывать мозги всему миру, основательно потрудилась над американцами. Именно они и стали первыми жертвами массовой культуры и современных манипуляционных технологий, которые сейчас распространились по всему земному шару. В более простом, но не менее коварном виде эти технологии применялись еще во времена расколов христианской церкви, с тех пор перманентная "социализация" христианства, подмена высших идеалов "приземленными" привели к сегодняшней бездуховности Запада.

Но произошло то, что произошло. Новый западный тип культуры давно стал реальностью, к нему стоит относиться как к вызывающему сожаление заблуждению. И автор всего лишь хочет сказать, что взаимодействие народов должно основываться на принципах если не равноправия, то хотя бы уважения интересов различных культур. Это побуждает искать возможности для диалога, одна из которых – тщательное изучение всех аспектов западного постиндустриального общества. Но диалог может идти только с ясно обозначенных позиций.

Здесь стоит выделить три необходимых условия. Первое состоит в ряде принципиальных различиях между западными и восточными культурами. Например, в протестантизме богатство – "отметка Бога", получение меньшей прибыли при возможности получить большую – грех, а в православии грехом являются даже мечтания о богатстве и роскоши. Православный Бог учит любить и прощать врагов, а иудейский – ненавидеть врагов и мстить им. А какова сочетаемость католической Польши, где гомосексуализм считается смертным грехом, с англиканской церковью, которая посвящает гомосексуалиста в сан священника? Второе – ценности не должны распространяться насильно. Настоящее взаимообогащающее взаимодействие культур возможно только на условиях особой этики и духовности. Третье условие – экономическое. Необходимы четкие установки и ориентиры, направленные против основ неолиберальной империалистической модели: борьба против эксплуатации, финансовой спекуляции, искусственной накачки потребления, "экономики услуг", расизма, шовинизма, социал-дарвинизма и неоколониализма; за развитие реального производства, социальную справедливость, равные возможности, гуманитарное и универсальное образование, интернационализм на основе сохранения культурной идентичности. Конечно, Америка может быть одним из центров такого объединения, ведь именно в Чикаго прошла первомайская демонстрация 1896 г., именно в Америке зародилось движение антиглобализма. Только это – не Америка Бжезинского и Киссинджера, Клинтона и Буша, а Америка Хемингуэя, Стейнбека, Драйзера, Джона Рида и других демократических представителей американской нации. В ином случае неолиберальная машина, вставшая на путь откровенного милитаризма, хищнического империализма, цинизма и религиозного фундаментализма, загнанная в тупик экономической и духовной стагнации, уничтожит и себя и все, чего она касается.

Итак, применяя культурологический метод, мы не подвергаем сомнению тезис о принципиальном единообразии либеральной системы СМИ, однако при этом система является не монолитной, а сложной и разветвленной, в ней есть множество мелких сдвигов и противоречий, и понять ее без широкого социокультурного анализа невозможно. Это означает анализ современных тенденций развития зарубежных СМИ, а также их современной системы. Кроме того, важнейшим объектом внимания должны оставаться информационные технологии, которые представляют собой важнейший фактор функционирования медиасистемы западных стран. При этом автор считает, что их развитие, как и резкая интенсификация информационных потоков и коммуникационных процессов, не сняли, а, может быть, и усугубили отчуждение людей от СМИ и распространяемой ими информации, так как капиталистическая элита превращает коммуникационные технологии в очередные рычаги доминирования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Bogart, L. Highway to the Stars or Road to Nowhere? // Media studies journal. NY, 1994.

2. Glasgow University Media Group. Bad News. London, 1976.

3. Glasgow University Media Group. More Bad News. London, 1980.

4. Фромм Э. Бегство от свободы // (http // www. psyfactor. org)

5. Chomsky, N., Herman, E. The Political Economy of Human Rights. Boston, 1979. – 167 pgs.

6. Багдикян Б. Монополия средств информации. / Багдикян Б. – М., 1991. – 317 с.

7. Шиллер Г. Манипуляторы сознанием. / Шиллер Г. – М., 1998. – 453 с.

8. Информационное общество. М., 2004. – 394 с.

9. Тоффлер Э. Футурошок. / Тоффлер Э. – СПб., 1997. – 697 с.

10. McChesney, R. Journalism, Democracy and ... Class Struggle// Monthly Review. Vol. 52, November, 2000 (http // www. monthlyreview. org)

11. Miliband, R. The State in Capitalist Society. London, 1972. – 412 pgs.

12. Noelle-Neumann, E. The spiral of Silence: Public Opinion – Our social Skin. Chicago, 1993. Цит. По Л. В. Матвеева, Т. Я. Аникеева, Ю. В. Молчанова. Психология телевизионной коммуникации. М., 2002. – С. 105.

13. Ленин В. Письмо Г. Мясникову // Ленин В. / Полн. собр. соч., т. 44, с. 78-83.

14. McChesney, R. Global Media, Neoliberalism and Imperialism // Monthly Review. Vol. 53, December, 2000. (http // www. monthlyreview. org)

15. Schlesinger Ph. Media, State and Nation. London, 1991. – 397 pgs.

16. Guardian 08.11.2003 (http // www. guardian. co. uk)

17. Bertinotti, F. Reformist social democracy is no longer on the agenda // Guardian 08.11.2003 (http // www. guardian. co. uk)

18. Yates, M. A Statistical Portrait of the US Working Class // Monthly Review. Vol. 56, # 11. April, 2005. (http // www. monthlyreview. org)

19. McChesney, R., Foster, J. The "Left-Wing" Media? // Monthly Review April.2002. (http // www. monthlyreview. org)

20. McChesney, R. Global Media, Neoliberalism and Imperialism // Monthly Review. Vol. 53, December, 2000. (http // www. monthlyreview. org)

21. Л. Саламон Всеобщая история прессы // История печати. М., 2001. – 418 с.

22. Solomon, W. More Form than Substance: the Coverage of WTO Protests in Seattle // Monthly Review. NY, 2000. Vol. 52, # 1. (http // www. monthlyreview. org)

23. Красиков А. Печать как средство массовой коммуникации // Зарубежная печать: краткий справочник. Газеты, журналы, информационные агентства. М., 1986. – 395 с.

24. Zakaria, T. U. S. Planting False Stories Cold War Tactic 25.02.2002 (http // www. yahoo. com)

25. Панарин А. С. Искушение глобализмом. / Панарин А. С. – М., 2002. – 498 с.

26. Иноземцев В. Л. Расколотая цивилизация. / Иноземцев В. Л. – М., 1999. – 600 с.

27. The Great Fear Stagnation and the War on Social Security // Monthly Review. Vol. 56 April, 2005. (http // www. monthlyreview. org)

28. Панарин И., Панарина Л. Информационная война и мир. / И. Панарин, Л.Панарина – М., 2003. – 214 с.

Рецензент – В. В. Хорольский.

ЛИТЕРАТУРНАЯ КРИТИКА КАК ФАКТОР МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ (К ВОПРОСУ О ВОСПРИЯТИИ АНГЛИЙСКОЙ ПОЭЗИИ РУБЕЖА XIX–XX ВЕКОВ В РОССИИ)

© 2005 В.В. Хорольский

Воронежский государственный университет

Глобализация информационно-культурного пространства, интенсификация межкультурного диалога, активизация философско-эстетического общения (прежде всего в сфере искусства), противоречивость цивилизационных процессов в последние десятилетия – все это давно привлекло внимание как теоретиков искусства, так и коммуникативистов. Органической частью названных процессов является культурософская критика, объектом которой нередко выступает "чужеземная" литература (в нашем случае – поэзия Великобритании 1880-х – 1910-х гг.), восприятие которой в России может служить примером непростого диалога самобытных культур, примером эстетической рецепции как близкого по духу, так и "чужого" опыта. Рассмотрение критических оценок, переоценок и новых интерпретаций этого опыта с точки зрения теории коммуникации позволяет не только конкретизировать видение историко-культурного ландшафта переходной эпохи рубежа XIX–XX вв., но и проследить "эффект воздействия" (как его понимал один из основоположников коммуникативистики Г. Лассуэлл). Критика и публицистика культурологической направленности всегда была ферментом коммуникационных процессов в социуме. Обилие рецензий, заметок, больших культурософских материалов об искусстве отличало отечественную прессу, за что западная интеллигенция и уважала нас.

Следует с самого начала констатировать известную амбивалентность бытования английской поэзии в России. С одной стороны, массовая аудитория хорошо осведомлена о творчестве классиков (Шекспир, Байрон, Элиот), а с другой, у нас гораздо лучше знают прозу тех авторов, которые на родине известны не только как прозаики, но и как поэты первого ряда (в рассматриваемый период это О. Уайльд, Т. Гарди, Р. Киплинг, Р. Л. Стивенсон, У. Моррис). Менее известны в России имена таких художников слова, как У.Б. Йейтс, О. Ч. Суинберн, Р. Бриджес, Дж. М. Хопкинс. И вовсе выпали из поля зрения критики такие мастера слова, как А. Саймонс, А. Хаусмен, Дж. М. Синг, Л. Джонсон, Э. Даусон и др. Характерно, что критических отзывов об их творчестве было значительно больше в начале XX в., а в середине и в конце столетия дело ограничивалось, как правило, спорадическим обсуждением в академических кругах. Однако несомненный факт присутствия англоязычной поэзии в культуре России заставляет еще раз задуматься о роли искусства в межкультурной коммуникации, о значении профессиональной критики, которая сто лет тому назад не была такой эзотеричной, не была занудной, как сегодня. Каковы же уроки "старой" русской культурософской критики и публицистики, рассматривающей творчество английских поэтов рубежа XIX–XX вв.? И чем интересны споры столетней давности[1]?

Бросается в глаза тот факт, что в литературных журналах тех лет разговор о чужом опыте постоянно служил поводом, фоном, материалом для обсуждения своих национальных проблем. Споры, как правило, не выходили за рамки типологических сопоставлений, однако их характер свидетельствует о стремлении российских литераторов к "всеединству", к адекватной ин-

[1] Первые обобщения содержатся в книгах: Баженов Н. Символисты и декаденты. – М., 1899; Русская литература XX века. 1890–1910 / [под ред. Венгерова С.]. – М., 1914; а также в статьях: Альфред Теннисон и современная английская поэзия // Литературная газета. – 1847. - № 28. – С. 441-444; № 29. – С.460-462; Теннисон и современное направление в поэзии Англии // Финский вестник. – 1847. - № 6. – Отд. 6. – С. 26-32. См. об этом подробнее: Хорольский В. Английская поэзия рубежа XIX–XX вв. в русской и советской критике / В. Хорольский // Типологические схождения и взаимосвязи в русской и зарубежной литературе XIX–XX вв. – Красноярск, 1987. – С.72-79.

терпретации чужого слова. Национальное в статьях критиков, о которых речь пойдет ниже, становилось наднациональным (интернациональным) феноменом. Некрасовское кредо ("поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан") оспаривалось с помощью парадоксов О. Уайльда ("искусство совершенно бесполезно"). Декадентская поэзия Европы породила полемику о социальной ангажированности искусства. Мужественный стиль Р. Киплинга гармонировал с горьковским призывом к грядущей буре. И т. д. Социалистическая муза У. Морриса также не могла не привлечь внимания леворадикальной критики. Даже такой малозаметный автор, как У. С. Блант, был с одобрением воспринят критиками колониализма, в то время как имя лауреата Нобелевской премии У. Б. Йейтса в России рассматриваемого периода мало кто знал. И таких парадоксов множество. И свидетельствуют они, кроме всего прочего, о наличии "информационного шума" в данной сфере.

Примером подобного шума может служить избыток партийно-пропагандистской публицистики, уводившей художников слова в бесконечные обсуждения проблемы общественного долга, которые позже обернулись призывом к насилию. У критиков декадентской ориентации была иная крайность, отвлекающая художника от социально-политической злободневности: на первое место в статьях о поэзии выходит рассмотрение звуковой формы и совершенства версификации. Еще одним барьером, мешающим успешной коммуникации литературы и критики, можно считать славянофильское почвенничество, установку на самостийность, породившую немало искаженных картин жизни иностранцев и чужого искусства. Многие публицисты и ученые долго старались исправить кривизну восприятия[2]. Огромный вклад в ознакомление русских читателей с английскими поэтами внесли З. Венгерова, К. Чуковский, И. Шкловский (Дионео), Е. Аничков, Ю. Айхенвальд. Их статьи, особенно статьи о классиках викторианской поэзии, не утратили своего значения и сегодня, причем их предтечами были критики середины позапрошлого века [4, 17]. Думается, что критические очерки о прерафаэлитах и декадентах, помещенные в прессе тех, уже далеких, лет, стали основополагающим материалом для многих поколений англистов (И. Кашкин, М. Гутнер, А. Старцев, Ю. Кондратьев, М. Урнов, А. Аникст, А. Долинин, Н. Дьяконова, В. Ивашева, Г. Аникин). Свои оценки дал английской поэзии рубежа веков известный критик, уехавший на Запад, Д. Мирский, с сочувствием писавший о Р. Киплинге, но осудивший эпигонство поздних викторианцев [22, 151]. Чутким к западным влияниям оказался русский символизм, становлению которого способствовали многочисленные переводы "новой поэзии". В журналах "Золотое руно", "Космополис", "Вестник Европы", "Весы" и многих других в те годы регулярно сообщалось о новинках европейской литературы, о творчестве английских писателей Б. Шоу, Дж. Голсуорси, Г. Уэллса, а также о поэтической ситуации. Валерий Брюсов, редактор "Весов", а также К. Бальмонт, Д. Мережковский, Ф. Сологуб, А. Белый, А. Блок выступили против ограничений либерально-народнической, а позже – марксистской идеологии, встав на путь "западничества" и "космополитизма", о чем есть немало воспоминаний и документов (см., напр., "Воспоминания о серебряном веке" под ред. В. Крейда или книгу П. Куприяновского "Сквозь время"). Да и ортодоксы в лице В. Воровского, Г. Плеханова или М. Горького немало сделали для популяризации новых тенденций в искусстве, естественно оценивая декадентов преимущественно негативно, а о поэзии толкуя с позиций прямолинейного социологизма.

Девяностые годы позапрошлого века, окрашенные критиками в желтый цвет декаданса, стали годами укрепления символизма как общеевропейского культурного движения, стали периодом начала символистского движения в английской литературе, о чем писал известный в России литератор Артур Саймонс (1865–1945), издатель журнала "Савой", автор критических статей о

[2] Можно в связи с проблемами рецепции (и перцепции) английских писателей назвать труды Н. Михальской, М. Урнова, Г.Аникина, Т. Кривиной, Б. Проскурнина и др. Подробнее об этом см.: Хорольский В. Поэзия Б. Йейтса в советской и зарубежной критике / В. Хорольский // Вопросы истории литературной критики. – Тюмень, 1977. – С. 56-72. См. также: Гиривенко А. К истории русских переводов Альфреда Теннисона (элегия "Умирающая лебедь") / А. Гиривенко // Филологические науки. – 1992. - № 3. – С. 48-53; Английские поэты в биографиях и образцах / Сост. Н.В. Гербель. – СПб., 1875; Козырева М.А. Восприятие в русской литературе английской поэзии конца XIX – начала XX вв. (жанр литературной баллады): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л.,1988. – 23 с. См. также статьи Т. Бакановой о Саймонсе и Бердсли в России, Э. Зиннера – о русском Киплинге и А. Гиривенко – о переводах А. Теннисона; Венгерова З. Литературные портреты. – СПб., 1905. – Кн.2.; Венгерова З. Английские писатели XIX века / З. Венгерова // Собр. соч.: В 2 т. – СПб., 1913. – Т.1.; Чуковский К. Люди и книги / К. Чуковский. – М., 1960; Дионео. Рефлексы действительности. Литературные характеристики. – М., 1906.

Блейке и Бодлере, Пейтере и Уайльде. Символизм и эстетизм и в Великобритании и в России не рассматривались как нечто чужеродное, завезенное с континента. Эстетизм и дендизм, а позже – символизм и модернизм, явились реакцией на занудно-благоразумное викторианство, на унылый официоз, на художественный натурализм, на самодовольный прагматизм, на изменение сознания под влиянием естественных наук. Ч. Дарвин ("Происхождение видов путем естественного отбора", 1859), Г. Спенсер и Г. Сиджвик положили начало эволюционной теории. Ключевым словом для публицистики конца XIX в. было "душа". Мучительные размышления над собственной природой, желание постичь идеальную сущность мира, его строение и взаимосвязи, невидимые законы Космоса. Конец XIX – начало XX вв. в Европе, в том числе и в России, – это время перемен, неизвестности и мрачных предзнаменований, это время разочарования и ощущения приближения гибели существующего общественно-политического строя. Все это не могло не коснуться и журналистики, охотно распространявшей катастрофические настроения и упадническую идеологию. К декадентскому бунту, правда с иных позиций, присоединились некоторые пред- и промодернистские издания – те же "Савой", "Желтая книга", "Белтейн", а в России – "Весы", "Золотое руно" и т. п.

Наиболее значимым для русской культуры до Октября было имя О. Уайльда. Оно было особенно популярно в России 1880-х – 1910-х гг. А после переворота 1917 г. о нем фактически забыли. Если не считать академических статей и редких переизданий, в 1920–1950-е гг. в России об Уайльде почти не упоминалось, хотя не было и очевидной "борьбы" с автором "Портрета Дориана Грея". Просто считалась неприличной любая популяризация его эстетско-декадентских произведений и гомосексуальных пристрастий. Характерно, что и в начале 1970-х годов, когда англисты (А. Аникст, М. В. Урнов) все же напомнили о месте лидера английских эстетов в истории европейской и мировой культуры, многие культурологи игнорировали проблему "Уайльд и Россия". В фундаментальном исследовании Г. Ю. Стернина "Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков" имя Оскара Уайльда упоминается вскользь... три (!) раза. Эти упоминания достойны комментария. Первый раз Г. Ю. Стернин упомянул имя О. Уайльда в связи с популярностью в России Обри Бердслея, редактора и художника декадентских изданий "Савой" и "Желтая книга". Исследователь отметил, что «интерес к "бердслианству" подогревался растущей популярностью его знаменитого соотечественника Оскара Уайльда – духовная близость этих двух представителей английской культуры устанавливалась безо всякого труда» [26, 110]. Действительно, О. Бердслей иллюстрировал "Саломею" О. Уайльда, разделял его эстетические воззрения, но Уайльд стал частью культурного движения в России не потому. Русский иллюстратор произведений Уайльда, законодатель мод, "изысканный эстет, насаждающий в Москве дендизм в английском стиле" [26, 111], Модест Дурнов (кстати, выходец из крестьян!) упоминается работе самого Г. Ю. Стернина как один из пропагандистов Уайльда[3]. И, наконец, третье упоминание об Уайльде: К. Бальмонт, "первый тенор символизма", работая над переводами Эдгара По и Оскара Уайльда, по мнению критика, "был едва ли не главный виновник кратковременного, но сильного интереса русских символистов... к творчеству этих двух поэтов" [26, 171]. Вот и все... На самом деле картина была иной. Английские писатели той поры выступили в качестве зачинщиков бунта против рационализма и материализма позитивистской культуры позднего капитализма. Они символизировали отказ от официальных ценностей, и символом несогласия и богемного бунта волей случая стал Уайльд, а не Саймонс или Даусон.

Еще в 1880-е гг., когда в России только складывалась "новая волна" в искусстве, русские журналы и журналисты-культурософы проявили огромный интерес к западноевропейской литературе, особенно – к декадансу. Н. Минский, А. Волынский, Д. Мережковский, З. Гиппиус, В. Брюсов и, конечно, К. Бальмонт увидели в Европе, стоящей на пороге резких перемен, приметы качественно новых и актуальных для России явлений. На рубеже XIX–XX вв., ставшем гранью двух культурных эпох, Россия не могла не обратиться к идеям О. Уайльда, который по популярности соперничал с французами (Бодлер, Верлен, Малларме), немцами (Рильке, Георге, Гофмансталь), другими представителями литературного "модерна" (Шницлер, Пшибышевский, Гамсун, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк). В начале 1890-х гг. в журнале "Артист" появились первые заметки о постановке пьес английского автора Оскара Вильде в лондонских театрах. В энциклопедическом словаре Брокгауза и Эфрона З. А. Венгерова поместила в 1892 г. не-

[3] М. Дурнов читал в Москве лекции о прерафаэлитах, считая О.Уайльда их прямым учеником, что не совсем так. Прерафаэлиты (Д. Г. Россетти, К. Россетти, У. Моррис в ранней стадии своего развития, отчасти А. Ч. Суинберн) не отрицали "полезность" искусства. Прямой предтеча Уайльда – автор книги "Ренессанс" У. Пейтер.

большую справку о Вильде, который был назван ошибочно "лидером прерафаэлитов" [12, 368]. Декабрьский номер "Северного вестника" за 1895 г. (журнал, который справедливо считается колыбелью русского символизма), содержал первую развернутую критическую статью об О. Уайльде. Ее автором был ведущий критик, идеолог, а потом – и редактор "Северного вестника" Аким Волынский (настоящее имя – Флекснер Аким Львович), автор работ "Декадентство и символизм", "Русские критики" и др. Критикуя "дразнящие афоризмы" О. Уайльда, русский критик, либерал религиозной ориентации, писал: "Отрицая как предмет художественной обработки и энтузиазм массовых движений, и даже вообще всякую человеческую психологию, Оскар Уайльд отнимает у искусства тот предмет, те материалы, которые составляют неизбежный элемент в артистическом созерцании художника"[4]. Суждение А. Волынского интересно как пример критики "справа", но критики небеспочвенной. Несколько преувеличив асоциальность поэта, критик вместе с тем очень верно указал на непоследовательность индивидуалистско-эстетической позиции художника. Афоризмы О. Уайльда, как отметил А. Волынский, привлекли очень многих, они импонировали читателям своей антимещанской, антибуржуазной направленностью. Уайльд стал популярен как ниспровергатель викторианских социально-политических и этических условностей, ему приписывались чуть ли не революционные воззрения, особенно после перевода его эссе "Душа человека при социалистическом строе" (1891). С. П. Дягилев, редактор-издатель журнала "Мир искусства", проповедуя абсолютную свободу художника, ссылался на французских "парнасцев", Ж.-К. Гюисманса и на О. Уайльда. Разные имена, но тенденция одна и та же: вызов официозу, который бросили названные Дягилевым художники, стал поворотным пунктом в истории европейского искусства. А. Бенуа в своих воспоминаниях писал о личном знакомстве Уайльда и Дягилева [8, 658]. Русский культуролог установил личные контакты с английскими эстетами, хотя "мирискусники", к сожалению, не развили их. Им был чужд салонный скепсис и нигилизм декадентов Европы.

Петербургские журналы рубежа веков, в частности "Театрал", активно переводили и публиковали произведения Уайльда, особенно его комедии. Во второй половине 1890-х гг. русский читатель узнает о сказках и афоризмах английского "короля жизни". В печати нередко публикуются слухи и факты о богемном образе жизни писателя-эстета, о его капризах и "пировании с пантерами". Н. Вентцель, Дионео (И. Шкловский), З. Венгерова создают свои этюды об английском эстетизме и его апологете. В 1897 г. в "Книжках недели" появился очерк З. Венгеровой "Оскар Уайльд и английский эстетизм", в котором впервые был рассмотрен идущий в Англии спор между Красотой и пользой. Как и Н. Минский, она полагала, что прерафаэлиты и эстеты – борцы против буржуазных устоев, причем ссылалась на судьбу У. Морриса, ставшего социалистом и редактором левых изданий ("Комонуил", "Джастис"). Антимещанский пафос уайльдовских статей З. Венгерова неоднократно преувеличивала, регулярно полемизируя с народнической и марксистской критикой тех лет[5]. Именно ее статьи интенсифицировали полемику вокруг "новых поэтов", обусловили более глубокое культурософское изучение творчества представителей литературного модерна.

Уайльд-импрессионист оказал заметное влияние на критика Ю. Айхенвальда, который в "Литературных заметках" на все лады повторяет мысль: "Искусство – путь к индивидуальности, индивидуум должен быть индивидуальностью" [2, 158]. В статье Ю. Айхенвальда Уайльд предстает эгоцентриком. Примечательно, что уже в первом номере журнала "Весы" появляется статья К. Бальмонта об Уайльде (рядом с программной статьей В. Брюсова "Ключи тайн", что наводит на мысль о включении Уайльда в круг импрессионистов-символистов, подобно П. Верлену). Статье К. Бальмонта предшествовал его доклад о поэзии Уайльда, прочитанный в Художественном кружке в Москве. Доклад не имел особого успеха, а статья, появившаяся в "Весах", тоже вызвала споры. В частности, в ней говорилось: "Оскар Уайльд любил Красоту, и только Красоту, он видел ее в искусстве, в наслаждениях и в молодости. Оскар Уайльд – самый выдающийся английский писатель конца прошлого века, он создал целый ряд блестящих произведений, полных новизны, а в смысле интересности и оригинальности личности он не может быть поставлен в уровень ни с

[4] Северный вестник. – 1895. - № 12. В 1896 г. (№ 4) этот же журнал продолжил тему Уайльда в статье З. Венгеровой. О роли журнала в полемике вокруг "нового искусства" см.: Иванова Е. "Северный вестник" // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX века: 1890–1904. – М., 1982. – С. 91-128.

[5] См.: Венгерова З. Литературные характеристики. – СПб., 1897. С ее оценками перекликались оценки Дионео ("Русское богатство", 1898. - № 8).

кем, кроме Ницше" [6, 22]. О судьбе Уайльда К. Бальмонт писал с большим сочувствием: "Оскар Уайльд бросал повсюду блестящий водопад парадоксов, идей, сопоставлений... улыбок, смеха, эллинской веселости, поэтических неожиданностей – и вдруг падение и каторга... О. Уайльд прошел сквозь строй... Посмел, заплатил... Оскар Уайльд напоминает красивую и страшную орхидею. Можно говорить, что орхидея – ядовитый и чувственный цветок, но это цветок, он красив, он цветет, он радует" [6, 28]. В. Брюсов оспорил высказывание К. Бальмонта об Уайльде как о "самом выдающемся английском писателе конца прошлого века". Бальмонтовскую параллель "Уайльд – Ницше" Брюсов отвергал: "Сближение Уайльда с Ницше, конечно, преувеличение. В то время, как с годами в афоризмах Ницше вскрываются все новые, неизмеримые глубины, – поверхностные парадоксы О. Уайльда на наших глазах блекнут и отцветают" [10, 79]. Мнение Брюсова совпало с мнениями критических "староверов", которые вслед за А. Коринфским осудили аморализм декадентов, индивидуализм и безответственность "нового искусства".

В то же время не случайно русские критики, много писавшие о личности Уайльда, сопоставляли его не только с К. Бальмонтом или И. Северяниным, но и с Ф. Достоевским. Так, например, Н. Абрамович, отмечая перемены в позднем творчестве Уайльда, писал, что английский эстет почти перешел на путь Достоевского. Критик даже считал, что оба пришли "к учению, по которому самоутверждение личности полагалось в величайшем отречении" [1, 3]. В этих суждениях есть свой резон, хотя они и не отрицают устоявшегося мнения о примате гедонизма в системе ценностных ориентаций эстетов, что отдаляло их от гуманизма таких художников, как Достоевский. Плодотворно сопоставление Уайльда с русскими символистами, которые с восторгом отнеслись к жизнестроительству английского художника слова. В русской поэзии влияние О. Уайльда вполне ощутимо: многочисленные статьи в журналах "Северный вестник", "Золотое руно", "Весы", "Русское богатство" сделали его идеи популярными. Эстетизм (и импрессионизм!) в России имел не только французские корни. К. Бальмонт, И. Анненский, Н. Гумилев и другие поэты постоянно обращались к О. Уайльду. Напрашивается сравнение О. Уайльда с К. Бальмонтом. В поэме "Сфинкс" (1884) О. Уайльд, идя вслед за Бодлером и Китсом, обратился к миру античности, но не как к светочу красоты гармоничной, а как к источнику красоты мрачной, хаотичной и жестокой. Не античная гармония, а современная дисгармония звучит в "Сфинксе": "В глухом углу, сквозь мрак неясный/ Угрюмой комнаты моей / Следит за мной так много дней / Сфинкс молчаливый и прекрасный". И далее: "Шептала ты ушам царя / Чудовищные прорицанья, / Чудовищные волхвованья, / В крови тельцов и коз творя / ...Ехидны ползают открыто / Среди поверженных колонн, / А дом разрушен, и склонен / Надменный мрамор монолита. / Онагр приходит и шакал – / Дремать в разрушенных воротах, / Сатиры самок ищут в гротах, / Звеня в зазубренный цимбал". (Пер. Н. Гумилева). И еще один вопрос в финале поэмы: "Какой нездешний грешный дух / Принес мне гибельный подарок?.. Иль не осталось под луною / Проклятых более, чем я?" В этих вопросах в образно-метафорической форме воплотились многие эпохальные вопросы, терзавшие эстетов и других художников переломных лет. Страсть к миру, покрытому дрожащей вуалью панэстетической образности, наблюдалась и в лирике почитателя и переводчика О. Уайльда К. Бальмонта. В его стихотворении "Химера", как и в поэме "Сфинкс", много мифологических ассоциаций. Поэт с восхищенным ужасом пишет о "комолой" химере, которая "с бешенством бычьим и с духом ослиным" готовит погромы, насилие и горе. Поэт, используя, как и Уайльд, архаизированную экзотическую лексику, воссоздает атмосферу загадочности и затаенного (ритуального) испуга: "Вспоенная кровью, поящая лжами, /Ты будешь, как только исполнится мера, / В глубокой, тобою же вырытой яме, / Из чада исшедшая, призрак-химера". У обоих поэтов сильно в лирике демоническое, экстатическое начало. Бальмонт вводит демонизм в область Красоты: "Я люблю тебя, дьявол, я люблю тебя, Бог, / Одному – мои стоны, а другому – мой вздох, / Одному – мои крики, а другому – мечты, / Но вы оба велики, вы – восторг Красоты" (стихотворение "Бог и дьявол"). В этих строчках ощутимо влияние Уайльда, которого Бальмонт сравнил с орхидеей, "чувственным цветком", с Мефистофелем. Составной частью эстетского миросозерцания Уайльда и Бальмонта было тяготение к мифу. Уход в прошлое – характерная черта декадентского мирочувствования, и оба, будучи поэтами книжно-литературной традиции, пытались обогатить свою поэзию ссылками на языческих богов, на библейскую образность. Мифопоэтическое звучание их поэзии обусловлено взглядом на мир как на арену борьбы эстетических категорий. Быть может, не прямо, а косвенно, но тем не менее объективно, мифологемы Бальмонта и Уайльда соотносятся

с их эстетской литературной ориентацией, с эстетическим идеалом, в основе которого – фетишизация искусственной Красоты[6].

В. Брюсов усмотрел в "Балладе Рэдингской тюрьмы" элементы реализма, отличающие ее от "Стихотворений" 1881 г. В то же время русский поэт, на наш взгляд, несколько преувеличил готический колорит поэмы, заявив, что завораживающе-монотонный повтор "претворяет это однообразие в чудовищную фантасмагорию" [10, 44]. Брюсов полагал, что тайна смерти преображает все предметы грубой действительности. Тайна смерти делает их таинственными. "Баллада Рэдингской тюрьмы" все же не задумывалась как эффектная жуткая история. В целом В. Брюсов высоко оценил стиль и антибуржуазный дух творчества Уайльда.

Вся русская дореволюционная критика по достоинству оценила мастерство Уайльда-стилиста. Дионео, рецензируя в статье "В поисках за смыслом жизни" выход в свет "Полного собрания сочинений Уайльда" (изд-во П. П. Саблина, 1906), писал: «Закрыв последний том, мы не можем не воскликнуть: "Какая ослепительная радуга красок! Какой великий мастер языка!.. Его поэмы – музыка"» [14, 78]. Особенно восхищался корреспондент "Русского богатства" в Лондоне такими поэмами, как "Сфинкс", "Дом блудницы", "Баллада Рэдингской тюрьмы" (последнее произведение пользовалось небывалым успехом в России). Процесс над О. Уайльдом породил массу слухов, откликов и даже книгу О. Серо, которую в 1909 г. на русский язык перевел А. Осипов. "Балладу Рэдингской тюрьмы" переводили В. Брюсов (1895 и 1915), К. Бальмонт (1904), А. Дейч (1910). О ней писали З. Венгерова, Н. Берг, Дионео, отмечая переход поэта от воспевания искусственных красот к теме Страдания, "от красоты тела к красоте души" [25]. Многое сделал для популяризации Уайльда в России Корней Чуковский, который, как и Дионео – корреспондент "Русского богатства" в Лондоне, хорошо знал английскую литературу. Будучи корреспондентом "Одесских новостей" в Лондоне, К. Чуковский (тогда еще Николай Васильевич Корнейчуков) писал об Уайльде еще в начале XX в. Он тоже перевел "Балладу...", а в 1903 г. во "Всемирном вестнике" появилась короткая рецензия на перевод некоего Н. Корна, который издал "Балладу Рэдингской тюрьмы" в Санкт-Петербурге в 1903 г. Скорее всего, этот перевод – дебют Чуковского – переводчика Уайльда. В 1912 г. под редакцией К. Чуковского в издательстве А. Ф. Маркса было предпринято издать "Полное собрание сочинений" Оскара Уайльда в 4-х томах. Ранее в России предпринималось издание "полного" Уайльда в издательстве Саблина с предисловием К. Гагемана. В журналах "Весы" и "Золотое руно" появились разгромные статьи на "саблинское" издание. М. Ф. Ликиардопуло, отдавший много сил переводческой деятельности, с возмущением писал о небрежности Гагемана и переводчиков, многие из которых пожелали остаться неизвестными. Известные же (Е. Андреева, А. Минцлова) были подвергнуты критической экзекуции. Так что К. Чуковский был во многом пионером, отбирая лучших переводчиков (М. Кузьмина, Н. Гумилева, К. Бальмонта, В. Брюсова, Ф. Сологуба, М. Ликиардопуло), составляя научную биографию английского художника. В этюде "Оскар Уайльд" К. Чуковский писал: "Он был Шехерезадой светских салонов. Щедрая, богатая, роскошная душа, он мог творить том за томом... но он любил проявлять свой магнетизм именно на людях... Он царь, но он и раб этих салонов" [30, 518]. Уайльд, по его мнению, – это денди, Петроний XIX века. Однако К. Чуковский преувеличил зависимость художника от салонов, не увидел игры, "маски", которая скрывала исследователя дендизма и богемы. Уайльд прикидывался рабом светских раутов, но в душе весьма скептически относился к любым социальным узам. Этика никогда не диктовала ему линию поведения. Н. Берг, назвав О. Уайль-

[6] В 1905 г. Бальмонт опубликовал свои "стихийные гимны", которые он озаглавил характерной формулой – "Литургия красоты". Да вся его поэзия, на наш взгляд, была литургией красоты, хотя само понятие прекрасного у него, повторяем, необычайно расширительно и расплывчато. Что же составляет основу эстетического идеала поэта в "Литургии красоты"? Прежде всего он видит красоту в экзотике, в новизне, в необычной любви. В стихотворении "Три страны" лирический герой говорит об Ассирии, Египте и Индии. Каждая страна – особая, заповедная область красоты. Восточная экзотика с ее уайльдовской декоративностью важна здесь как показатель антиурбанистических настроений поэта. Антитеза "Восток-Запад" – важный аспект поэзии рубежа веков, о котором еще будет сказано ниже. Красота для Бальмонта – не всегда гармония. В мире есть много противоречивых состояний и явлений. Вот поэтому-то поэт стремится утвердиться на позиции всеприятия (бодлеровско-суинберновско-уайльдовского) восхищения "цветами зла". Центральное место в "Литургии..." занимает стихотворение "Самоутверждение", в котором герой провозглашает: Все краски люблю я, и свет белизны / Не есть для меня завершенье / Люблю я и самые темные сны / И алый цветок преступленья...". Сразу же возникает в уме ассоциация с идеями Уайльда, осужденного за аморализм.

да "поэтом добра и зла", указал на такую особенность его творчества, как вечный спор между этическим и эстетическим. Критик одобрял релятивизм автора "Декоративных фантазий", утверждавшего, что добро и зло "одинаково достойны взять свое место в жизни, если они рождены величием чувства и мысли" [9]. По нашему мнению, эту идею Уайльда стоило оспорить. Неправ критик, утверждая, что "Баллада Рэдингской тюрьмы" – заупокойный рассказ о самом себе. Думается, именно баллада и "Тюремная исповедь" позволяют судить об эволюции этических идеалов художника. От эстетизма и индивидуализма он переходит в позднем творчестве к проповеди человеческого единения и сострадания. Н. Берг, не заметив этого, многое перепутал.

Еще в начале века была издана книга Н. Абрамовича "Религия красоты и страдания. Оскар Уайльд и Достоевский" (СПб., 1909). В ней, к сожалению, творчество О. Уайльда рассматривается "в целом", на фоне литературных мечтаний критика, но это была первая попытка обобщить многочисленные противоречивые суждения о художественном мире английского эстета, опираясь на сквозную идею – идею глобального воздействия философии Ф. Ницше на культуру данного периода. Н. Абрамович написал также предисловие к работе О. Уайльда "Душа человека при социализме", еще ждущей объективного анализа. Данная публицистическая работа Уайльда, переведенная М. П. Благовещенской, опрокидывала многие представления о "короле жизни" и "кавалере зеленой гвоздики". Например, Уайльд утверждал, что задача всех реформаторов – переустройство общества на таких началах, при которых бедность была бы невозможна, правда, в своем духе продолжал: "Альтруистические же добродетели, воистину, лишь препятствуют достижению этой цели". Уайльд верил, что "социализм, коммунизм – назовите это как хотите, – обратив частную собственность в общественную и заменив конкуренцию кооперацией, возродит общество к естественному состоянию". И на этой же странице: "Необходим индивидуализм". И далее об индивидуализме: "Он стремится уничтожить однообразие типа, рабство перед обычаем, тиранию привычки и низведение человека до уровня машины". В современном же обществе, как считал Уайльд, индивидуализм объявлен вне закона. В жизни царят вкусы толпы. "Нами управляют журналисты", – бросает О. Уайльд свой очередной афоризм, поясняя, что "журналистика удовлетворяет законам толпы" [28, 18]. В социализме Уайльд видел гармонию общего и индивидуального. Следуя за У. Моррисом, он мечтал о новом общественном строе, в котором счастье личности будет мерилом прогресса. Красота, призванная спасти мир, и здесь рассматривается как высшая ценность.

До октябрьского переворота Уайльда с сочувствием упоминал в "Весах" и А. Белый, уважавший уайльдовский "культ формы" [7, 73]. М. Волошин в том же журнале в духе Уайльда (с соответствующими ссылками) поместил в 1904 г. статью "Скелет живописи", доказывая теорию вторичности жизненных восприятий. Эту же мысль можно встретить в статьях Эллиса, М. Ликиардопуло (Эллина) и других адептов "религии искусства". Терпимое отношение к этой религии проявляли не только либеральные журналы, вроде "Русского богатства", но и консервативные ("Вестник Европы", "Христианское чтение"). Статьи Дионео и Редько в "Русском богатстве" в первом десятилетии XX в. стали заметным фактом культурной жизни. Привыкшие к модернизму критики проводят серьезные историко-литературные параллели, смотрят на Уайльда как на ключевую фигуру переходной поры, соединяющую классику и эпоху "смерти богов" с ее скепсисом, имморализмом и относительностью в подходе к этическим ценностям. Ортодокс (Л. И. Аксельрод), сравнивая Уайльда с Л. Толстым, писал, что в "Портрете Дориана Грея" Уайльд развенчивает неогедонизм, что представляется любопытной деталью, ибо в каком-то смысле так оно и было – роман можно трактовать как самокритику эстетизма: автор осудил героя, показав бессмысленность "чистого наслаждения" [3, 3].

Кроме О. Уайльда, которого можно считать "энциклопедией эстетизма", в 1890-е гг. стали известны Эрнест Даусон (1867–1900), Лайонель Джонсон (1867–1902), лорд Альфред Дуглас (1870–1945), Джон Дэвидсон (1857–1909). В декадентских журналах "Желтая книга" и "Савой" также печатались Р. Ле Гальен, Т. Ротисло, В. Пларр, Т. Роллестон, У. Б. Йейтс, А. Саймонс. Как и в России, поэты-декаденты в Европе претендовали на открытие новых горизонтов, и многое им удалось осуществить. Артур Саймонс, автор работ о декадентах и символистах, сделавший, по словам Йейтса, мюзик-холлы Лондона и Парижа объектом своего изучения, уже в те годы, по следам горячих событий, утверждал, что интерлюдия, наполовину насмешка, отвлекла внимание критиков, в то время как в становлении находилось что-то более серьезное.

После 1920-х гг. об Уайльде писали мало и не совсем точно. Иногда его объявляли вождем символизма, иногда парадоксалистом-комиком. Из авторов академического толка необходимо упомянуть А. Аникста, М. Урнова и Т. Порфирьеву, которые после войны успешно продолжили изучение оригинального художника слова.

Теоретик и практик дендизма, Уайльд уже в XIX в. стал символом неангажированного эстетического поведения, в основе которого лежал принцип наслаждения красотой[7]. А в XX в. этот продуктивный с критической точки зрения стереотип дополнился идеей страдания и сочувствия, сделав образ Уайльда в глазах публики многомерным. Споры об Уайльде, часто отражающие не столько европейские, сколько русские противоречия, стали заметным фактом национальной культурной жизни.

О Редьярде Киплинге в России писали меньше, чем об О. Уайльде, но популярность этого автора общеизвестна. Поэзия Киплинга привлекла внимание известных переводчиков и литераторов (Оношкович-Яцына, Маршак, Лозинский, Куприн, Симонов, Матусовский, Багрицкий), его часто переиздают и сегодня. О своеобразии поэтической манеры "железного Редьярда" писала еще в 1902 г. Е. Студенская, рецензируя "Казарменные баллады": "Написанные грубым солдатским жаргоном, песни эти производят смешанное впечатление грубости и сердечной теплоты" [27, 3]. Благоприятные мнения анонимных рецензентов в "Современном мире", "Русском богатстве", "Книжках недели" и "Новостях" свидетельствуют, что Р. Киплинг уже в начале века уверенно вошел не только в национальную, но и в мировую литературу[8].

Несмотря на критические замечания, общий тон известного суждения А. Куприна тоже был положительным. Русский писатель в 1908 г. говорил об оригинальности художественного мышления автора "чиновничьих песен", о национальных корнях его баллад. "Английскость" поэзии Киплинга, по мнению Куприна, придавала экзотическому миру "индийских" и "восточных" произведений цельность, подкрепляемую "жесткостью ритма" [20, 580]. Примечательно, что на родине Киплинга после получения им Нобелевской премии в 1907 г. либеральная критика подвергла его остракизму за джингоизм, а в других странах его творчество трактовалось больше в аллегорически-художественном ключе, в духе "литературы действия" и неоромантической авантюрности. Безусловным доказательством этого тезиса служит предисловие И. Ясинского к "Собранию сочинений" Р. Киплинга (1916): в нем проводится параллель с Джеком Лондоном, которого трудно назвать "бардом колониализма", также говорится о "новизне" манеры поэта. Читатель Р. Киплинга, как отмечает критик, попадает в новые миры, "поражающие его своей яркостью, пестротою, новизною наблюдаемых случаев" [31, 12]. Аналогичное мнение высказал еще в 1901 г. С. Ольденбург.

Естественно, после 1917 г. ситуация изменилась. Но в 1920-е – 1930-е гг., когда на Западе о Киплинге почти ничего не было слышно, в нашей стране на волне революционного романтизма всплыл и облик британского апостола "солдатской строгости" (К. Симонов). В стихах Э. Багрицкого и Н. Тихонова, в прозе И. Бабеля и К. Паустовского, в фантазиях А. Грина. В. Шкловский, отмечая успех "сюжетного стиха" Киплинга, также упоминал о его культе. Лучшей довоенной критической статьей о нем, на наш взгляд, следует считать предисловие Р. Миллер-Будницкой к "Избранным стихам", переведенным М. Лозинским, Е. Полонской, М. Гутнером, М. Фроманом, А. Оношкович-Яцыной. Конечно, критик в 1936 г. не могла не увидеть в стихах "пафос насильственного порабощения", "апологию хищничества" и т. п. Однако, анализируя "восточный эпос" Киплинга, Р. Миллер-Будницкая абсолютно верно указала на обновляющую силу его "уличного" говора, т. е. "-сказа", ориентации на чужой голос. Заслуживает внимания и анализ солдатской жизни: гуманизм в стихах о Томми Аткинсе был отмечен уже тогда, что не было, к сожалению, развито Т. Мотылевой в статье для трехтомной академической "Истории английской литературы", в которой Киплинг оказался "внутри декаданса". Сегодня есть соблазн назвать Киплинга защитником авторитаризма: мол, поэтому в годы сталинизма его барабанный стиль и "наука ненависти" и подчинения Закону (стаи?) были популярны в СССР [21, 4-5]. Однако это лишь часть объяснения его успеха. Главная причина все-таки в таланте рассказчика, в той романтике, которая делает самые

---

[7] Русских и английских эстетов сближала, если обобщать, мировоззренческая активность в защите "культурократических" идеалов, особенно же – защита Красоты в ее многообразии и самоценности. В "Самоутверждении" Бальмонт не случайно декларировал, что прекрасный цветок – не "средство к чему-то", это цель. Апология многовариантности Прекрасного сочеталась у Бальмонта и Уайльда с релятивизмом, который для большинства читателей был в те годы неприемлем. Типологическая близость эстетических идеалов русских и английских декадентов, на наш взгляд, доказывает выдвинутый ранее тезис о закономерности реакции против утилитарной доктрины.

[8] Подробно об этом говорится в диссертациях1980-х гг., напр.: Козырева М.А. Восприятие в русской литературе английской поэзии конца XIX – начала XX вв. (жанр литературной баллады): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Л.,1988. – 23 с.

изнурительные дороги не только мукой, но и радостью. Осознание выполненного долга также немаловажно. Целая плеяда советских поэтов и писателей (И. Ильф, Ю. Герман, Э. Багрицкий, В. Луговской, К. Симонов, М. Дудин и др.) говорили о своем увлечении мужественным стилем автора "Казарменных баллад". Е. Долматовский писал об этом: «Я думаю, что интерес советских писателей к Киплингу объясним. Мы часто говорили о нем с Эдуардом Багрицким, ритмы ранних стихов Александра Прокофьева заставляют вспомнить английского "барда", Владимир Луговской не скрывал своего увлечения Киплингом, а мы, в 20-е годы молодые поэты – Константин Симонов, Борис Лебедев, Александр Коваленко, Михаил Матусовский, осмелюсь и себя включить в этот список – изучали и переводили его» [16, 71]. Правда, в 40-е годы тот же Симонов отказался от своего кумира, которому приписали чуть ли не защиту фашизма. В статьях Э. П. Зиннера поэзия Р. Киплинга получает диалектическое истолкование, причем акцент в них сделан на жанрово-стилевом ее разнообразии. Впервые в советской англистике Э. П. Зиннером была прослежена связь баллад Р. Киплинга с традицией народной английской баллады. Думается, исследователь сам "заземлил" стиль автора "Баллады о Боливаре", утверждая, что Р. Киплинг "приземляет балладные формы, лишая их ореола исключительности и возвышенной патетики" [18, 312]. Сегодня поэзия Р. Киплинга активно популяризируется Н. Дьяконовой и А. Долининым, которые гибко характеризуют особенности мирочувствования и поэтики "железного Редьярда". Особого внимания заслуживает тезис санкт-петербургского критика о своеобразии морализаторства Р. Киплинга: "Абсолютную этическую ценность он приписывает лишь таким человеческим качествам, как мужество, энергия, преданность, стойкость, которые положительно оцениваются в любой системе долженствований" [15, 31]. Именно здесь, как и нам представляется, лежит секрет успеха поэта у широкого читателя.

Что касается других поэтов, то их восприятие в нашей стране больше зависело от академических оценок и государственной политики, предписавшей принципы отбора и интерпретации. Несмотря на неблагополучные факторы экстралитературного характера, в 1960-е – 1980-е гг. появились значительные научные исследования (Г. Ионкис, А. Саруханян, И. Поповой), в которых рассматривалось поэтическое творчество У. Б. Йейтса, Дж. М. Хопкинса и других поэтов. Событием в научной жизни стала книга Н. Дьяконовой о жизни и творчестве Р. Л. Стивенсона. Как и в статьях этого автора, в книге доказывалась идея отсутствия "неоромантического" направления, указывалось, что между Стивенсоном и Киплингом не было "настоящей близости", а неприятие натурализма и увлечение далекими "уголками земли" не позволяет вести речь о "единстве" [17, 156]. С этой точкой зрения нам уже приходилось спорить [29].

Подведем итоги. Важно сегодня, в годы культурного кризиса, вспомнить об успехах отечественной литературной критики, вспомнить об "отзывчивости" нашей культуры, ведущей многолетний открытый диалог с мировыми цивилизациями. Рубеж веков стал знаменательным временем оживления этого диалога, и отечественные англисты внесли достойный вклад в его развитие.

И еще один вывод. Прямых контактов русских критиков и английских поэтов было немного. Однако шел интенсивный диалог-спор о понимании искусства и жизни. Восприятие названных английских поэтов в России является убедительной иллюстрацией принципа социокультурной дополнительности при обмене духовных ценностей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамович Н. Я. Религия красоты и страданий. Уайльд и Достоевский / Н. Я. Абрамович. – СПб., 1909. – 101 с.

2. Айхенвальд Ю. Литературные заметки / Ю. Айхенвальд // Русская мысль. – М., 1908. - № 5.

3. Аксельрод А. (Ортодокс). Мораль и красота в произведениях Оскара Уайльда /А. Аксельрод. – Иваново-Вознесенск, 1923. – 243 с.

4. Английские поэты в биографиях и образцах / Сост. Н. В. Гербель. – СПб., 1875. – 448 с.

5. Аринштейн Л. М. Прогрессивные общественно-политические тенденции в английской поэзии 50–70-х годов XIX века / Л. Ю. Аринштейн. – М., 1963. – 197 с.

6. Бальмонт К. Поэзия Оскара Уайльда / К. Бальмонт // Весы. – 1904. - № 1.

7. Белый А. Настоящее и будущее русской литературы / А. Белый // Весы. – 1909. - № 3.

8. Бенуа А. Мои воспоминания / А. Бенуа. – М., 1980. – Кн. I. – 311 с.

9. Берг Н. Поэт добра и зла. Литературная характеристика Оскара Уайльда / Н. Берг // Вестник литературы. – 1905. – 23 февраля. – стлб. 73-76.

10. Брюсов В. Предисловие / В. Брюсов // Уайльд О. Баллада Рэдингской тюрьмы. Пер. В. Брюсова. – М., 1915. – 47 с.

11. Венгерова З. Оскар Уайльд и английский эстетизм / З. Венгерова // Книжки недели. – 1897. - № 5.

12. Венгерова З. Вильде / З. Венгерова // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. – М., 1892. – Т.6.

13. Гениева Е. Индия, моя Индия / Е. Гениева // Киплинг Р. Восток есть Восток. – М., 1991. – 321 с.

14. Дионео. В поисках за смыслом жизни / Дионео // Русское богатство. – 1907. - № 7.

15. Долинин А. Загадка Редьярда Киплинга / А. Долинин // Редьярд Киплинг. Стихотворения. Рассказы (на англ. языке). – М., 1983. – 306 с.

16. Долматовский Е. Василий Верещагин и Редьярд Киплинг (Бомбейские раздумья) / Е. Долматовский // Наука и жизнь. – 1979. - № 6.

17. Дьяконова Н. Стивенсон и английская литература XIX века / Н. Дьяконова. – Л., 1984. – 219 с.

18. Зиннер Э. Киплинг-поэт в России. (К вопросу об англо-русских литературных взаимоотношениях в XX столетии) / Э. Зиннер // Сравнительное изучение литератур. Сб. статей к 80-летию акад. М. П. Алексеева. – Л., 1976. – 207 с.

19. Иванова Е. “Северный вестник” / Е. Иванова // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX века: 1890–1904. – М., 1982. – 298 с.

20. Куприн А. Редьярд Киплинг / А. Куприн // Собр. соч.: В 6 т. – М., 1953. – Т.3. – 590 с.

21. Миллер-Будницкая Р. Поэзия Редьярда Киплинга / Р. Миллер-Будницкая // Киплинг Р. Избранные стихи. – Л., 1936. – 82 с.

22. Мирский Д. Статьи о литературе / Д. Мирский. – М., 1987. – 274 с.

23. Ольденбург С. Из современной литературы. Впечатление читателя / С. Ольденбург // Русское богатство. – СПб., 1901. - № 7.

24. Павлова Т. Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX – начало XX в.в.) / Т. Павлова // На рубеже XIX и XX веков. – Л., 1991. – С. 85.

25. Редько А. Драма мысли драма жизни Оскара Уайльда / А. Редько // Русское богатство. – 1913. - № 2. – Отд. I. – 190 с.

26. Стернин Г. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков / Г. Стернин. – М., 1970. – 371 с.

27. Студенская Е. Р. Киплинг и его солдатская эпопея / Е. Студенская // Новый журнал иностранной литературы, искусства и науки. – СПб., 1902. - № 3. – Т. I.

28. Уайльд О. Полное собрание сочинений с критико-биографическим очерком и портретом автора / О. Уайльд // [под ред. К. И. Чуковского]: В 4 т.– СПб., 1912. – Т.4. – 205 с.

29. Хорольский В. Поэзия Англии и Ирландии рубежа XIX–XX веков / В. Хорольский. – Киев: Наукова думка, 1991. – 187 с.

30. Чуковский К. Оскар Уайльд. Этюд / К. Чуковский // Уайльд О. Избранные произведения: В 2 т. – М., 1993. – Т. I. – 543 с.

31. Ясинский И. Предисловие / И. Ясинский // Киплинг Р. Книга джунглей. – М., 1915. – 129 с.

Рецензент – Д. А. Чугунов.

КУЛЬТУРА

ТРАДИЦИЯ СТРОИТЕЛЬСТВА ХРАМОВ-ПАМЯТНИКОВ В АРХИТЕКТУРЕ РУССКОГО ЗАРУБЕЖЬЯ

© 2005 Т.В. Юрьева

Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского

Одной из важных черт православного канонического искусства является его синтетическая полифункциональность. Это определяет его многосмысловую природу и дает возможность для множественных интерпретаций канона, выявления различных уровней его символических значений.

Православный храм, один из важнейших феноменов русской религиозной культуры, несет в себе целый ряд функциональных значений, главное из которых – это литургическое, или богослужебное. Мы можем рассматривать храм как воплощение конфессиональной идеологии, наглядное выражение вероучения, догматики православной церкви. Но помимо этого храм выполняет и ряд общественно значимых функций, одной из которых является функция мемориальная.

По сути своей, любой храм – это памятник, поскольку, помимо литургической, выполняет и мемориальную функцию. Таковыми были уже первые катакомбные храмы на могилах христиан-мучеников. Они служили как местом для совершения литургии, так и выполняли функцию памятника над могилой усопшего. Служба, совершаемая в этих храмах, всегда была связана с поминовением этих святых. “Стало быть, любой храм самим фактом освящения престола в память святых и праздников несет памятную идею”[1].

Тем не менее, в истории православной архитектуры существует понятие храма-памятника, связанное с созданием особого мемориального храмового сооружения, которое помимо своего главного посвящения – какому-либо святому или событию христианской истории, связывается с памятью о современных храмоздателям особо выдающихся событиях, или событиях серьезного общенационального значения.

Строительство храмов-памятников существует в христианстве издревле, а традиция сооружения храмов-памятников на Руси получает новый оттенок, связанный с русской историей, поскольку всегда в ней подчеркивалось, что история русского государства – это история государства христианского, православного.

“Знаменательно, что уже первый русский храм эпохи принятия христианства нес в себе определенный памятный смысл. Построенная князем Владимиром Святым церковь Рождества Богородицы в Киеве (т. н. Десятинная) на месте языческого капища символизировала победу над язычеством, утверждение христианства, торжество Православия на Руси. В то же время храм стал и памятником убиения первых известных на Руси мучеников-христиан Иоанна и Федора, местом погребения святой равноапостольной княгини Ольги, а затем и самого святого равноапостольного князя Владимира”[2].

Хрестоматийной является история строительства храма Покрова на Нерли, сооруженного князем Андреем Боголюбским в память убиенного сына князя Изяслава во время военного похода в Волжскую Булгарию.

Чаще всего сооружение храмов-памятников было связано с военными победами. Так, в память о победе над монголо-татарами на Куликовом поле (1380 г) был построен храм Рождества Богородицы в Бобреневском монастыре под Коломной, а также храм всех святых на Кулишках. Знаменитый Покровский собор (храм Василия Блаженного) на Красной площади в Москве был сооружен в честь победы Ивана Грозного над Казанью. Строительство собора Казанской ико-

[1] Святославский А. В. Традиция памяти в православии / А. В. Святославский. – М., 2004. – С. 17.

[2] Там же.

ны Богоматери на Красной площади, а также в селе Коломенском, ознаменовало победу над поляками и окончание Смуты[3].

Храмы-памятники возводились и в честь событий, связанных с рождением наследников русского престола. Так по благочестивому обету Василия III после рождения наследника за один день в бывшем селе Дьякове был возведен деревянный храм в честь небесного покровителя новорожденного сына – святого Иоанна Предтечи. Затем этот храм был перестроен в храм Усекновения Главы Иоанна Предтечи. Еще один храм-памятник, сооруженный в честь рождения Ивана IV – храм Вознесения в Коломенском. (1532 г.). В 50–60-е годы XVI века целый ряд мемориальных шатровых храмов был построен в Балахне, Муроме, Старице.

Эта традиция продолжалась и в XVIII, и в XIX в., особенно в период подъема патриотических настроений в связи с победой в Отечественной войне 1812 года.

В русской эмиграции, которая распространилась на многие страны мира, строительство храмов-памятников получило особый смысл и новое содержание, связанное с последними на тот момент трагическими событиями русской истории. Люди, "понесшие в себе Россию", строили православные храмы не только для молитвы, но и увековечивали в них память об утраченной родине. Поэтому, даже если эмигрантский храм не имеет мемориальной функции, заложенной в его посвящении (т. е. посвящение его традиционно связано с евангельской историей), выбор сюжетов для икон, программа иконостасов и стенных росписей – все дышит воспоминаниями о России. Эта идея воплощается и в декоре храма, и в подборе иконографических образов в иконостасах. Именно поэтому чаще пишутся иконы именно русских, а не общехристианских святых, становятся особо почитаемыми образы святых благоверных князей, олицетворяющих русскую историю, образы русских городов с их храмами и монастырями вплетаются во фресковый декор зарубежных православных храмов. По большому счету, каждый храм создавался теперь как храм-памятник по утраченной России. Но были и особые моменты, мемориально отмеченные специально созданными храмами-памятниками.

Одним из самых знаменитых храмов-памятников русской эмиграции является храм-памятник св. Иова Многострадального[4], посвященный царю-мученику Николаю II, а также всем русским людям, "богоборческой властью в смуте убиенных", в Брюсселе. Храм был заложен в 1935 году, но освящен лишь через 15 лет, в 1950 году.

Этот храм является самым значительным и, наверное, самым удачным проектом Николая Ивановича Исцеленнова, архитектора, теоретика искусства, председателя общества "Икона" в Париже, который всю свою жизнь в эмиграции посвятил возрождению православной культуры за рубежом. Цель строительства собора была выражена в архипастырском воззвании, выпущенном в 1931 году за подписями Председателя Собора Архиереев и Архиерейского Синода Митрополита Антония и Членов Священного Собора: "Пройдут годы, придет нам на смену новое поколение, которое не было свидетелем современных нам ужасных событий, и время сгладит память о них. И падут на нас укоры потомков, если мы не увековечим память современных нам мучеников и не выразим своего благоговейного отношения к ним"[5].

Внешний облик постройки – точное воспроизведение одного из приделов храма Спаса Преображения в селе Остров под Москвой. Мемориальный характер храма отражен в помещенных на столпах памятных досках с именами и фамилиями погибших русских людей. Среди них – четыре больших мемориальных доски с именами Царственных Мучеников, именами замученных членов императорской семьи, погибших архипастырей, представителей духовенства и монашества, а также с именами множества русских людей, принявших мученическую кончину от богоборческой большевистской власти.

Состав присутствующих в храме иконографических образов связан, прежде всего, с именами тех святых, которые являлись соименными покровителями царственных мучеников. Справа и слева от иконостаса помещены два киота. С правой стороны – киот с изображением небесных покровителей Царской семьи, с левой – киот с иконой Всех святых в Земле российской просиявших.

Иконостас также был создан по проекту Н. И. Исцеленнова. Большие иконы местного ряда и деисусный чин написаны кн. Е. С. Львовой, известной иконописицей, участвовавшей в

---

[3] Подробнее о храмах-памятниках, посвященных русской воинской славе, см.: Нащокина М. В. Храмы-памятники русской воинской славы / М. В. Нащокина // Памятники Отечества. – 1988. - № 1 (17). – С. 143-149; Исакова Е. В. Храмы-памятники русской воинской доблести / Е. В. Исакова. – М., 1991.

[4] Николай II родился в день празднования памяти этого святого, 6 июня по старому стилю.

[5] Вздорнов Г. И. Общество "Икона" в Париже / Г. И. Вздорнов, З. Е. Залесская, О. В. Лелекова. – М.; Париж, 2002. – Т. 1. – С. 398.

создании многих известных в эмиграции храмов и иконостасов[6], остальные иконы для иконостаса – самим Николаем Ивановичем. На момент освяавщения храма был сооружен лишь первый ярус иконостаса. Полностью иконостас был завершен в последующие несколько лет и в настоящее время представляет собой трехъярусную алтарную преграду, состоящую из 31 иконы, с великолепно расписанными Царскими вратами с порталом, в углах верхней панели которого находится образ евхаристии. Деисусный ряд отделяет от нижних рядов широкое тябло, на котором старославянскими буквами написан текст молитвы.

Как и весь этот храм в целом, его иконостас представляет собой абсолютно гармоничное единство формы и содержания. Получив возможность не перестраивать, как это часто было, какое-то мало подходящее для храма здание, не приспосабливать традиционную форму иконостаса в неприспособленное для этого помещение, а спроектировать и построить храм с нуля, Н. И. Исцеленнов реализует в этом храме все свои творческие возможности. Вполне вероятно, что иконостас храма в Брюсселе в полной мере отражает представления Н. И. Исцеленнова о его сущности и правилах его создания. Архитектор великолепно решил как богословскую, так и художественную задачу. Прежде всего, иконостас, не перегружен, как это мы часто можем видеть в поздних древнерусских памятниках, декором, и представляет собой многосоставную икону, имеющую четкую центрально-симметричную композиционную схему. Можно также отметить единое ритмическое и колористическое решение.

Кроме того, иконостас гармонично вписан в архитектурную среду, составляет единое целое с фресковой росписью – образом Богоматери Оранты в конхе алтаря и системой иконографического убранства интерьера храма.

На освящение храма архимандрит Виталий привез от великой княгини Ксении Александровны, родной сестры убиенного царя, в дар храму икону св. Иоанна Крестителя. Эта икона была вместе с государем до самой его мученической кончины в Екатеринбурге[7]. Присутствие этой святыни в храме еще более усиливает мемориальный смысл этого памятника.

Кроме того, в храм-памятник переданы на хранение штандарт 2-го Лейб-Гусарского Павлоградского Императора Александра III полка и штандарт 17-го Драгунского Нижегородского Его Величества полка.

Русской воинской славе посвящен еще один храм-памятник, церковь Воскресения Христова, построенная на русском воинском кладбище в Мурмелон ле Гранд в Шампани (Франция). Это могилы русских воинов, солдат экспедиционного корпуса, сражавшегося с немецкими войсками на территории Франции в первую мировую войну. Когда во Франции сформировалась большая русская эмиграция, это кладбище было взято под ее опеку, а в 1937 году был построен и освящен храм. Он также стал памятником, молитвой по утраченной Родине. Над входом надпись: “Aux soldats russes morts au champ d’honneur en France. Русским солдатам, погибшим на поле брани во Франции. 1916–1918”.

Церковь построена по проекту Альберта Бенуа. Он же сделал роспись интерьера храма в древнерусском стиле. Особое место здесь занимают гербы русских городов.

Иконостас также спроектирован А. А. Бенуа, иконы написаны членами общества “Икона” в Париже П. А. Федоровым и княгиней Е. С. Львовой. Стиль архитектуры и внутреннего убранства храма обращает всех, кто его видит, к образу былинной и сказочной Руси с ее древними городами, узорочьем деревянных изб и теремов, в которое вплетаются иконные лики русских святых. Очень небольшой по своим размерам, этот храм стал памятником русскому оружию, русской верности долгу и чести.

Еще один удивительный по своей истории храм-памятник находится в далекой, казалось бы, от православного мира Северной Африке, на берегу Средиземного моря, в мусульманской стране Тунис. Это храм Александра Невского. Он появился здесь лишь в двадцатом веке, благодаря множеству русских людей, эмигрировавших сюда вместе с русским флотом, который пришел в порты Бизерты “на последнюю свою стоянку”.

Храм-памятник, церковь Святого благоверного князя Александра Невского в Бизерте был посвящен русскому флоту, закончившему здесь свое существование. История русской эскадры уже достаточно хорошо описана в ли-

---

[6] Вздорнов Г. И. Общество “Икона” в Париже / Г. И. Вздорнов, З. Е. Залесская, О. В. Лелекова. – М.; Париж, 2002. – Т. 1. – С. 403.

[7] Кн. Е. С. Львова участвовала в создании таких иконостасов, как иконостас храма на Сергиевом подворье в Париже (совместно с Д. С. Стеллецким), иконостас храма Знаменья Богоматери в Париже (совместно с Д. С. Стеллецким и Н. И. Исцеленновым), иконостас церкви в Медоне под Парижем, деисусный ряд иконостаса Ильинской церкви на православном кладбиище в Хельсинки и ряда др.

тературе[8]. Страницы, связанные с моментом ее расформирования, рассказывают о том, что это означало для русских моряков – окончательную потерю родины.

"В эти, уже далекие, тридцатые годы для тунисских беженцев жизнь, как всегда, тесно была связана с церковью. Проданные на слом корабли были еще у всех на уме. Так зародилась у моряков мысль построить часовню в память последней эскадры под Андреевским флагом. <...> Комитет обратился ко всем русским в изгнании, и в особенности к бывшим бизертянам, призывая их помочь построить памятник последним черноморским кораблям. Постройка началась в 1937 году, закончилась до войны 1939 года..."[9]. Освящение храма состоялось 10 сентября 1938 года. Наверное, не случайно для посвящения храма было выбрано славное имя Александра Невского, который помимо того, что был русским святым и русским полководцем, также почитался русской православной церковью как защитник от междоусобной брани, что как никогда было актуально в те послереволюционные годы, расколовшие русское общество. Кроме того, храм Александра Невского в Бизерте, несмотря на столь тяжелые обстоятельства, продолжал традицию строительства храмов этого посвящения, сложившуюся в России XVIII – XIX веков[10].

Все в этом храме, и элементы интерьера, и иконы, и церковная утварь, наполнено идеей увековечения славы русского оружия, его морской гордости и чести. Морская символика присутствует уже на подступах к храму. Еще издалека можно увидеть изображения корабельных якорей, украшающие церковную ограду.

Удивительное зрелище – голубые купола православного храма под ярким тунисским небом. Да и сама архитектура храма своим кубическим основанием и полуциркульным куполом похожа на столь многочисленные в Северной Африке мавзолеи – марабу, что еще раз напоминает нам о восточных корнях русской православной архитектуры. Использовав традиционные для данной местности формы, архитектор завершил купол луковичной главкой, венчаемой крестом. По углам кубического основания также разместил четыре главки поменьше, а по краю стены между барабанами главок пустил ряды кокошников. Храм также украшает входной портал с невысокими, в романском стиле колоннами и окнами, образующими двойной арочный проем, также разделенный романской колонной.

На стенах внутри храма памятные доски. Центральная – в память русских кораблей – содержит их названия: линкор "Император Александр III", крейсеры "Кагул" и "Алмаз", эскадренные миноносцы "Беспокойный", "Гневный", "Дерзкий". "Поспешный", "Пылкий", "Капитан Сакен", "Цериго", "Жаркий", "Звонкий", "Зоркий", подводные лодки "Буревестник", "Тюлень", "Утка", "А. Г.22", канонерские лодки "Грозный". "Страж", учебное судно "Моряк", суда "Якут" и "Китобой", спасатели "Илья Муромец", "Черномор", буксиры "Всадник", "Гайдамак", "Джигит", "Голанд", транспорты "Кронштадт". "Добыча", "Дон", большой линкор "Георгий Победоносец" и пароход "Великий Князь Константин".

По сторонам от нее – две доски русским морякам – офицерам, закончившим свой жизненный путь, как и их корабли, в Бизерте. Это командующий русской черноморской военной эскадрой в Бизерте в 1920 – 1924 годах контр-адмирал Михаил Андреевич Беренс (1879 – 1943 гг.) и русского императорского флота старший лейтенант Александр Сергеевич Манштейн (1888 – 1964 гг.). "Родина помнит о вас", – написано в нижней части каждой из этих памятных досок.

Небольшой по размерам храм имеет, соответственно, небольшой, одноярусный иконостас. Так же, как во многих других небольших иконостасах, созданных в эмиграции, часть икон поставлена в вынесенных вперед киотах. Это касается прежде всего главной иконы местного ряда, образа святого, которому посвящен храм.

Особо обращают на себя внимание в этом храме Царские врата. И не столько они, сколько завеса, которая полагается к ним. В бизертском храме эта завеса сделана из Андреевского флага,

---

[8] См., например: Узники Бизерты: документальные повести о жизни русских моряков в Африке в 1920–25 гг. – М., 1998; Черкасов-Георгиевский В. Г. Русский храм на чужбине / В. Г. Черкасов-Георгиевский. – М., 2003. – Гл. Африканские форты. – С. 211-229; Ширинская А. А. Бизерта. Последняя стоянка / А. А. Ширинская. – СПб., 2003.

[9] Ширинская А. А. Бизерта. Последняя стоянка / А. А. Ширинская. – СПб., 2003. – С.286.

[10] Можно перечислить следующие храмы: деревянная церковь во имя Святого благоверного князя Александра Невского в Усть-Ижоре (1711 г.); Александро-Невский собор в Ижевске (1823 г.); Александро-Невский кафедральный собор в Саратове (1824 г.); церковь Святого Александра Невского в Германии (1826–1830 гг.); храм Святого Александра Невского в Париже (1859–1861гг.); храм Святого Александра Невского в Софии (1877–1878 гг.); собор Александра Невского в Нижнем Новгороде (1881 г.); церковь Святого Александра Невского в Кургане (1902 г.); часовня Святого Александра Невского в Ярославле (1892 г.).

который напоминает всем входящим об особом посвящении этой церкви.

Как сообщила мне в личной беседе Анастасия Александровна Ширинская, единственный живой свидетель тех событий[11], иконостас был построен по рисунку А. Бенуа. Иконы иконостаса и двух евангелистов исполнены Александрой Эрнестовной Чепегой, малые иконы иконостаса – В. Н. Зверевым, икона "Тайная вечеря" – Г. М. Янушевским. Икону святого благоверного князя Александра Невского в правом киоте написал сын директора бизертского Морского корпуса вице-адмирала Герасимова В. А. Герасимов, крест над киотом – работы А. С. Манштейна. В храме находятся также две иконы, написанные княгиней Е. С. Львовой. Это образ святого князя Владимира в левом киоте (парный образу св. князя Александра Невского), а также отдельно стоящий образ святых Елены и Константина.

Помимо уже не раз упоминавшейся здесь кн. Е. С. Львовой, все эти люди не были профессиональными иконописцами и сделали иконостас в силу своих способностей и умения. Поэтому стиль написания этих икон можно характеризовать как наивный, с некоторой преувеличенной экзальтированностью ликов и поз. Но кроме тех, кто собственно жил в Бизерте и испытывал потребность в храме, писать иконы было некому, приходилось справляться самим. Две же иконы, написанные кн. Е. С. Львовой в Париже, появились здесь позже и стали несомненным украшением храма.

Помимо икон храм украшают три фрески, появившиеся в храме несколько позже: это сюжет рождества на северной стене, Крещения, Распятия и Воскресения – на южной. Западная стена украшена фреской, изображающей Рай Господень, где в центре на троне восседает Богородица с архангелами Михаилом и Гавриилом по сторонам, по правую руку мы видим сюжет "Лоно Авраамово", а по левую изображены Райские Врата, святой Петр с ключами и вереница праведников, спешащих к ним. Купол храма выкрашен голубой лазурью, в четырех парусах по традиции помещены образы четырех евангелистов.

В храме хранятся многие реликвии, связанные с русским флотом. Инженер А. П. Клягин передал в храм много предметов с "Генерала Алексеева", одного из кораблей эскадры, купленного им. Это люстры, якоря, мраморные плиты.

Над входом в церковь надпись: "Блаженны изгнаны правды ради, яко тех есть царство небесное". Воистину воздастся тем, кто в годы безвременья и гонений сохранил память, веру, любовь к ближнему и надежду на будущее.

Рецензент – Л. Е. Кройчик.

[11] Кроме автобиографической книги, указанной выше, об Анастасии Александровне Ширинской можно прочитать в: Махрова Г. А. Мой Тунис / Г. А. Махрова. – М., 2002. – С.38-43, 109-110; Беляков В. Одна на весь Тунис. В гостях у Анастасии Ширинской / В. Беляков // Путешествие по свету. - № 10 – 2004. – С. 2-7.

РЕЗОНАНС

СИНТЕЗ НАУЧНЫХ ИССЛЕДОВАНИЙ КОНТРАСТИВНОГО ХАРАКТЕРА

© 2005 И.П. Зленко

Воронежский государственный педагогический университет

И. А. Стернин. Контрастивная лингвистика. – Воронеж: "Истоки", 2004. – 190 с.

В 2004 году издательством "Истоки" была опубликована монография профессора Воронежского государственного университета Иосифа Абрамовича Стернина "Контрастивная лингвистика".

Появление этой книги не случайно. В конце 20-го столетия контрастивная лингвистика выделилась из общего массива сопоставительных исследований, что объясняет возросший к ней интерес ученых и лингвистов различных стран. В одном из эпиграфов к монографии автор приводит слова Тейяра де Шардена – "**Контакт** есть понимание различий", – которые хорошо отражают специфику контрастивной лингвистики.

Цель книги И. А. Стернина, на наш взгляд,– познакомить поколение молодых ученых (автор предназначает книгу для студентов и аспирантов) с теоретической базой, накопленной исследователями в области контрастивной лингвистики, а также продемонстрировать возможность применения этих знаний и умений на практике, поскольку главы 3, 4 и 5 являются чисто практическими.

Автор подчеркивает тот факт, что его книга представляет собой синтез научных исследований контрастивного характера, полученных в рамках научной теоретико-лингвистической школы Воронежского университета под руководством профессора Поповой З. Д., где за многие годы накоплен обширный и, можно сказать, принципиально новый опыт работы в этой области лингвистики.

Книга профессора Стернина И. А. восполнит недостаток научного и учебного материала по контрастивной лингвистике.

Монография начинается теоретическим разделом, представляющим исторические сведения о контрастивной лингвистике. Упоминая об истории сопоставительных исследований в языкознании (Глава 1), автор опирается на идеи таких всемирно известных ученых, как А. Мейе, Ф. Бопп, Р. Раск, А. Х. Востоков, А.-Ф. Потт, Ф. Ф. Фортунатов, Ф. Де Соссюр и др. Говоря о зарождении и развитии контрастивной лингвистики, автор приводит имена современных русских и зарубежных ученых: Р. Ладо, У. Намзер, К. Джейс, Р. С. Гинзбург, В. Н. Ярцева, И. П. Сусов.

Необходимо отметить глубину теоретического исследования, представляющего сжатые выкладки теоретических трудов известных ученых, благодаря чему автору удалось нарисовать краткую, но полную картину развития контрастивной лингвистики с истоков и до наших дней.

Особое внимание следует обратить на таблицы (Глава 1, стр. 18-19), наглядно и емко подытоживающие различия сопоставительной и контрастивной лингвистики. В конце первой главы представлен обширный список литературы по контрастивной лингвистике, рекомендованной для дополнительного изучения.

Вторая глава представляет информацию о понятийно-терминологическом аппарате контрастивной лингвистики, необходимом для проведения исследований в этой области знаний. Каждое терминологическое понятие (например, межъязыковые и переводные соответствия, лексические лакуны и безэквивалентные единицы и др.) автор дополняет большим количеством интересных и ярких примеров из русского, немецкого, французского и английского языков. Столь разнообразные и удачно подобранные примеры сказываются положительным образом на содержании книги, наглядно и понятно демонстрируя факты различия языков и методику их выявления.

Последующие три главы представляют практические исследования в области контрастивной лингвистики.

Автор предлагает подробно разработанную контрастивную методику анализа лексики на примере контрастивного анализа наименований

дорог и лексики трудовой деятельности в русском и французском языках, выполненных в диссертационных исследованиях под руководством автора. Разработаны последовательные **Шаги** и **Этапы** контрастивного анализа, что представляет особую важность для контрастивных исследований в области лексики и фразеологии на любом языковом материале, поскольку в монографии И. А. Стернина описан и проиллюстрирован подробный алгоритм контрастивного анализа, который может быть прямо перенесен на исследование любой пары языков.

Главы 4 и 5 являются наглядным свидетельством того факта, что область контрастивной лингвистики не ограничивается только исследованиями в области лексики. Автор предпринял попытку проанализировать в контрастивном плане русское и американское, русское и английское, русское и немецкое коммуникативное поведение. Проведя контрастивный анализ коммуникативного поведения разных народов, можно говорить о национальной специфике не только языка, но и общения народа, на нем говорящего.

Пятая глава является началом серьезных исследований в области лексикографии, поскольку автор представляет примеры словарей нового типа. Речь идет о контрастивном переводном словаре, о контрастивном толково-переводном словаре и психолингвистическом толковом словаре. Это принципиально новый этап исследований, предпринятых автором и закладывающих основу для дальнейших исследований в рамках контрастивной лингвистики. В связи с этим, актуален вывод автора о том, что “контрастивный метод применим к единицам любых языковых уровней”. Исследования И. А. Стернина, отраженные в его монографии, расширяют представления о рамках применения знаний, полученных при изучении контрастивной лингвистики, поскольку составление словарей нового типа заметно расширяет исследовательские границы и предлагает новые пути их прикладного использования.

К сожалению, книга издана малым тиражом. Оставляет желать лучшего ее полиграфическое исполнение. В главе 4 развернуто представлено описание по параметрическим характеристикам коммуникативного поведения – русского, английского, американского, немецкого, но при этом не представляется методика описания коммуникативного поведения, которая, очевидно, отличается от методики контрастивного описания лексики. Работа не свободна от опечаток (например, стр. 5, 6, 9, 71, 79, 83 и др.). Говоря о методике контрастивного анализа лексики (Глава 3), автор выделяет в Этапе III три последовательных Шага, но в опыте контрастивного описания наименований дорог в русском и французском языках этот этап имеет четыре шага, в которые включен текстовый анализ исследуемых единиц в русских и французских текстах, о чем не упоминалось ранее. Хотелось бы, чтобы в Главе 5 были более развернуто представлены статьи контрастивного переводного словаря.

В целом, книга профессора Стернина И. А. “Контрастивная лингвистика” является важным шагом вперед в теоретическом осмыслении проблем современной контрастивной лингвистики и, несомненно, окажет значительную помощь студентам, аспирантам и начинающим исследователям в освоении методики контрастивного исследования.

НАУЧНАЯ ЖИЗНЬ

МАРГИНАЛИИ ИЛИ КОНТЕКСТ?

© 2005 В.Г. Тимофеева

Воронежский государственный университет

27–28 июня 2005 г. в Московском государственном областном университете на факультете русской филологии состоялась II Международная научная конференция "Малоизвестные страницы и новые концепции истории русской литературы XX века". В рамках форума работа проходила по четырем направлениям: 1) "Творческое наследие малоизвестных писателей Русского зарубежья XX в."; 2) "Творческое наследие русских писателей 1900–1930-х годов"; 3) "Творческое наследие русских писателей второй половины XX века"; 4) "Новые архивные разыскания по истории русской литературы XX века и новые факты творческих биографий".

Заявленная организаторами тематика II конференции, продолжающая тематику I конференции 2003 г., закрепила появление в поле деятельности исследователей возможности очного сопоставления наблюдений за творчеством и художественными биографиями писателей "второго ряда". Актуальность такой "встречи" бесспорна, так как общую картину литературного процесса в России XX столетия невозможно воссоздать на базе изучения только вершин отечественной словесности; напротив, как справедливо утверждал проф. В. А. Скобелев, лишь обращение к наследию и исканиям массы литераторов дает типичную картину, тогда как гении по определению "выламываются" из общего строя. Но ни первые, ни вторые не живут изолированно, в собственных ноо- и логополях, так что обращение к произведениям малоизвестных писателей помогает и выявлению биографических, мировоззренческих, творческих связей между более и менее заметными именами, что вплетает искания, обретения и потери великих в общий узор исканий, обретений и потерь эпохи. Так микрокосм сопряжен с макрокосмом, и без учета последнего нет адекватного понимания первого.

Встречу литературоведов почтили своим участием архитектор из Минска Евгений Евгеньевич Чириков, доцент кафедры "Архитектура ЖОЗ" Белорусского Государственного Технического Университета и внук писателя Евгения Николаевича Чирикова, и журналист, обозреватель Владимир Александрович Потресов, внук Сергея Викторовича Потресова (Сергея Яблоновского), видного публициста, критика, писателя первой половины XX в.

Е. Е. Чириков в содержательном, богатом фактическим материалом докладе сообщил о связях семьи Чириковых и М. И. Цветаевой, с детства знакомой с рассказами писателя, а в Праге подружившейся с его дочерью Валентиной, художницей, оформлявшей книгу Марины Ивановны. Обе близко знали Радзевича, что позволило Цветаевой назвать себя и Валентину "сестрами любви". Большой архив семьи Е. Е. Чириков, сам не будучи профессиональным исследователем, предложил для изучения и публикаций всем заинтересованным темой корпоративных и личностных связей писателей Русского зарубежья.

В. А. Потресов рассказал об орловских корнях семейства деда и происхождении псевдонима (мать – урожденная княжна Яблоновская), о деятельности С. Яблоновского в России и в эмиграции, поведал о ждущих исследования материалах архива деда, находящихся ныне в фонде Колумбийского университета в США. Среди них десять неопубликованных писем И. Бунина, переписка с Б. Зайцевым, И. Шмелевым, М Алдановым и многими другими деятелями Русского зарубежья. Сам В. А. Потресов 30 окт. 2004 г. опубликовал часть переписки С. В. Потресова и И. А. Бунина в "Литературной газете". В 2005 г. исполняется 135 лет публицисту и критику С. Яблоновскому, и обращение к наследию этого незаслуженно лишенного внимания исследователей деятеля русской культуры послужило бы и реальному признанию его заслуг, и освещению некоторых скрытых пока от историков литературы фактов сопряжений и отталкиваний творческих личностей эмиграции первой волны.

Своеобразной перекличкой с изложенным прозвучал доклад проф. А. П. Черникова (Калуга) "Проза И. С. Соколова-Микитова: парадигма творческих исканий", в котором не только были обозначены концептуальные особенности творчества писателя, но и воссоздана его связь с И. А. Буниным, коего Соколов-Микитов считал своим учителем. Скрупулезные архивные изыскания представили также проф. В. А. Редькин (Тверь) в докладе о творческой и личностной биографии В. Я. Шишкова, проф. Л. Ф. Алексеева (Москва) в анализе неопубликованного "романа в стихах "Русская Держава» поэта-воина начала XX в. В. А. Сумбатова, соискатель Т. Ф. Жаворонкова (Москва) в сообщении о неопубликованном сборнике стихов харбинского поэта-эмигранта С. Я. Алымова "Снеготай". Проф. А. И. Ванюков (Саратов) в подробнейшем докладе "Повести Б. Пильняка и цензура времени" вскрыл историю публикаций трех повестей 1920-х гг. и детали политико-идеологической интриги, с ними связанной, в которой были задействованы Л. Троцкий, И. Сталин и весь состав Политбюро. Все эти выступления показали отточенное мастерство участников в работе со столь ценным источником фактического материала, как архив. Более того, они, пожалуй, выявили если не приоритетность, то насущную необходимость для исследователя специальности 10. 01. 01 (историка литературы) именно этого направления работы: выявления подробностей и связей, заполнения лакун и составления цельной картины макрокосма литературы России, в нашем случае, XX в..

С этой точки зрения, но с другой стороны – со стороны анализа литературного процесса в его единстве – подошла к представленным наблюдениям и выводам проф. Т. Н. Маркова (Челябинск) в докладе "Стилевая эклектика как закономерность литературы переходного периода". В сжатом, но чрезвычайно емком сообщении исследовательница дала убедительную концепцию литературного развития XX столетия. По ее мнению, определяющей специфику литературных явлений в рубежные эпохи, коими изобиловал ушедший век, является категория стиля. Этот доклад как бы соединил линию "архивных разысканий и новых фактов творческих биографий" с линией работы над эстетическим и генетическим анализом конкретных текстов, что поистине академично продемонстрировала проф. Н. М. Малыгина (Москва) в сообщении по материалам подготовки Полного собрания сочинений А. Платонова (рассказ "О потухшей лампочке Ильича") и очень интересно, доказательно, с большой исследовательской культурой представили в своих работах асп. М. А. Ясакова (Саратов) "Роль рамочного текста в автобиографических повестях К. Чуковского и С. Маршака", доц. М. В. Яковлев (Орехово-Зуево) "Мистерия войны в поэме Д. Андреева "Ленинградский апокалипсис», ст. преп. О. М. Култышева (Нижневартовск) "Елена Гуро и Владимир Маяковский: Родство образных систем", доц. А. М. Бойников (Тверь) "С. А. Есенин и С. Д. Дрожжин: творческое взаимодействие и личные контакты" и другие выступавшие.

Таким образом, II Международная научная конференция в МГОУ принесла ее участникам радостное открытие: работая в разных городах и местностях по своим индивидуальным планам над совершенно, казалось бы, не связанными между собой и зачастую весьма специфическими, даже раритетными темами, историки "малоизвестных", "малоизученных" страниц литературного процесса XX в. совместными усилиями установили неразрывность переплетения судеб людей и судеб произведений, связей биографических и творческих и судьбы эпохи, о которой шла речь. Карта макрокосма отечественной литературы минувшего столетия еще только начинает определяться в своих подробностях и закономерностях, все еще нестерпимо одиноко блистают на ней звезды первой величины, но узор сплетается, и выявляется истина.

НАШИ АВТОРЫ

Акаткин В. М., доктор филол. наук, зав. кафедрой теории литратуры и фольклора, декан филологического факультета Воронежского госуниверситета.

Алейников О. И., доцент кафедры русской литературы XX века ВГУ.

Богоявленский А. Е., преподаватель кафедры средств массовой коммуникации и рекламы Воронежского госуниверситета.

Большакова Т. И., соискатель кафедры русского языка Воронежского госуниверситета.

Грачева Д. С., аспирант кафедры русской литературы XX века Воронежского госуниверситета.

Гашева Н. Н., канд. филол. наук, доцент кафедры культурологии Пермского государственного института искусства и культуры.

Давтян А. А., преподаватель кафедры средств массовой коммуникации и рекламы Воронежского госуниверситета.

Данилова Н. В., доцент Тюменского госуниверситета.

Зленко И. П., канд. филол. наук, ст.преподаватель кафедры французского языка ВГПУ.

Золотухин А.А., ст. преподаватель кафедры теории и практики журналистики Воронежского госуниверситета.

Колотнева Л. И., соискатель кафедры русской литературы XX века Воронежского госуниверситета.

Красовская С. И., канд. филол. наук, доцент кафедры литературы Благовещенского государственного педагогического университета.

Кройчик Л. Е., доктор филол. наук, зав. кафедрой истории журналистики, профессор Воронежского госуниверситета.

Матушкина В. И., преподаватель кафедра литературы Мичуринского государственного педагогического института.

Муравьева Н. М., канд. филол. наук, доцент Борисоглебского государственного педагогического института.

Нагина К. А., доцент кафедры русской литературы Воронежского госуниверситета.

Никонова Т. А., доктор филол. наук, профессор, зав. кафедрой русской литературы XX века Воронежского госуниверситета.

Панкова Е. А., канд. филол. наук, доцент кафедры зарубежной литературы Воронежского госуниверситета.

Разинькова И. Е., аспирант кафедры литературы XX века Воронежского госуниверситета.

Сапунов В.И., канд. филол. наук, преподаватель кафедры телевизионной и радиожурналистики Воронежского госуниверситета.

Сетаров Р. Д., канд. филол. наук, доцент кафедры теории и истории русского языка ЕГУ им. И.А. Бунина.

Скребова Е. Г., канд. филол. наук, преподаватель кафедры немецкой филологии Воронежского госуниверситета.

Соколова Т. С., канд. филол. наук, доцент кафедры русского языка и методики преподавания Белгородского государственного университета.

Тимофеева В. Г. , канд. филол. наук, преподаватель гимназии № 8 г. Воронежа.

Фиш М. Ю., аспирант кафедры теории литературы и фольклора Воронежского госуниверситета.

Хорольский В.В., доктор филол. наук, профессор кафедры истории журналистики Воронежского госуниверситета.

Черницына Е.В., аспирант филологического факультета Воронежского госуниверситета.

Чугунов Д. А., канд. филол. наук, ст. преподаватель кафедры зарубежной литературы Воронежского госуниверситета.

Шаманова М. В., канд. филол. наук, доцент, докторант кафедры общего языкознания и стилистики Воронежского госуниверситета.

Шубина Э. Л., канд. филол. наук, докторант кафедры немецкого языкознания филологического факультета МГУ им. Ломоносова.

Юрьева Т. В., канд. культурологии, доцент кафедры культурологии и журналистики Ярославского государственного педагогического университета им. К. Д. Ушинского.

ПРАВИЛА ПУБЛИКАЦИИ ДЛЯ АВТОРОВ

РАЗЪЯСНЕНИЕ К П.1 ПРИКАЗА РЕКТОРА ВГУ ОТ 15.03.2005 № 53

«О РАБОТЕ ЖУРНАЛА “ВЕСТНИК ВГУ”»

Сторонние авторы оплачивают публикации статей в журнале «Вестник ВГУ» следующим образом:

1. Юридические лица перечисляют деньги на внебюджетный счет Воронежского госуниверситета на основании счета, выписанного бухгалтерией ВГУ.

2. Физические лица вносят плату в кассу ВГУ на основании квитанций, выписанных бухгалтерией ВГУ, или перечисляют деньги на внебюджетный счет Воронежского госуниверситета по следующим реквизитам:

Воронежский госуниверситет
ИНН 3666029505 КПП 366601001
л/сч. 06073293232 в Управлении Федерального казначейства
по Воронежской обл.
р/сч. 40503810400001000180
КБК 07330201010010000130
в ГРКЦ ГУ Банка России по Воронежской обл. г. Воронеж
БИК 042007001

В графе назначение платежа авторы должны обязательно указывать: **оплата публикации статьи (ФИО) в журнале “Вестник ВГУ” серия “Филология. Журналистика”.**

Подробнее – ***www.jour.vsu.ru/main.html***

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ

С правилами оформления статей для публикации в журнале
“Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика” Вы можете ознакомиться по адресу:
http://www.jour.vsu.ru/archiv/editions/rules_registr.doc