

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
Государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Томский государственный педагогический университет»



**XIII Всероссийская конференция
студентов, аспирантов и молодых ученых
«Наука и образование»
(20–24 апреля 2009 г.)**

**ТОМ II
ФИЛОЛОГИЯ**

**ЧАСТЬ I
РУССКИЙ ЯЗЫК. РУССКАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА**

Томск
2009

ББК 74.58
В 65

*Печатается по решению
редакционно-издательского совета
ГОУ ВПО «Томский государственный педагогический университет»*

В 65 XIII Всероссийская конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Наука и образование» (20–24 апреля 2009 г.) : В 6 т. Т. II. Филология. Часть 1. Русский язык. Русская и зарубежная литература ; ГОУ ВПО «Томский государственный педагогический университет». – Томск : Издательство ТГПУ, 2009. – 264 с.

Научные редакторы:

*Болотнова Н.С., доктор филол. наук, профессор
Орлова О.В., канд. филол. наук, доцент
Кошечко А.Н., канд. филол. наук, доцент
Татаркина С.В., канд. филол. наук, доцент
Русанова О.Н., канд. филол. наук, доцент
Чернявская Ю.О., канд. филол. наук, доцент*

СТАТЬИ ПУБЛИКУЮТСЯ В АВТОРСКОЙ РЕДАКЦИИ

© ГОУ ВПО «ТГПУ», 2009

РУССКИЙ ЯЗЫК. РУССКАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ РУСИСТИКИ

ДИАЛЕКТНАЯ ЛЕКСИКА В СОСТАВЕ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ

Астафьева Ю.А., Ефанова Л.Г.

Томский государственный педагогический университет

Многие фразеологизмы, функционирующие в современной разговорной речи и просторечии, имеют диалектное происхождение. При этом для современных носителей языка внутренняя форма некоторых из этих единиц остается неясной, поскольку эти выражения включают в свой состав диалектизмы, т.е. характерные для каких-либо территориальных диалектов слова, словоформы и варианты, воспринимаемые как отступление от литературной нормы [1, с. 114]. Целью данной статьи является описание семантики диалектизмов как компонентов фразеологических оборотов, а также выявление условий, способствующих закреплению диалектных элементов в составе общеупотребительных фразеологизмов.

Некоторые из используемых в современной речи фразеологических единиц включают в свой состав компоненты, совпадающие по форме со словами литературного языка. Таковы, например, выражения *дать дрозда*, *реветь белугой*, *открыть варезку* и *закрыть варезку* и некоторые другие. Определить первоначальную семантику этих оборотов стало возможно только после специальных исследований, проведенных диалектологами и историками языка.

В частности, просторечные выражения *открыть варезку* и *закрыть варезку*, имеющие значение «начинать говорить, кричать» и «замолкать, закрывать рот», в ярославских, пермских, костромских и владимирских говорах имеют варианты *открыть (разинуть)* или *закрыть (заткнуть) варягу (варегу)*. Слово *варяга* и его фонетический вариант *варега* имеет в этих диалектах значение 'горло, глотка, рот', но при этом в тех же говорах является и на-

именованием однопалых, вязанных из шерсти рукавиц. Для носителей просторечия экспрессивность этого выражения «во многом связана с неожиданностью самого сопряжения *варежки* с глаголом *открыть*», между тем «диалектное слово *варежка*, *варега* 'рот' восходит к древнейшему праславянскому корню с тем же значением. Вытесненное из активного речевого обихода более употребительным, а потому и более конкурентоспособным словом *варежка* 'предмет зимней одежды', это слово в составе фразеологизма выглядит алогизмом и потому кажется особо экспрессивным и оригинальным» [2, с. 85].

Алогичным с точки зрения современного носителя языка представляется и фразеологизм *реветь белугой*, поскольку в наши дни в литературном языке слово *белуга* имеет только одно значение: «рыба из семейства осетровых». Между тем изучение его истории показало, что в 18–19 вв. в архангельских говорах существовали два слова *белуга*, одно из которых использовалось для обозначения рыбы из породы осетровых, а другое – полярного дельфина. Исследователи полагают, что «слово *белуха* как диалектное, местное название промыслового зверя вошло в литературный язык из научной географической литературы, в частности из произведений русского путешественника второй половины XVIII века И. Лепехина. Этот ученый-натуралист отличался глубоким знанием народной речи. Лепехин сознательно стремился ввести в научный обиход народные, местные названия. Так, севернорусское диалектное название *белуха* стало известно сначала в специальном научном языке, а потом появилось в речи общелитературной. Современное распределение «ролей» у этих двух слов произошло только в XX веке» [3, с. 70].

Собственно русский фразеологизм *дать дрозда* используется в просторечии со значением «сильно обругать кого-либо». Существующие сегодня этимологические версии связывают происхождение этого оборота с диалектами. Н.М. Шанский, В.И. Зимин и А.В. Филиппов считают его результатом «перифрастического «расщепления» глагола *дроздить* – «громко и много говорить, мешая другим», в диалектах еще известного. Выражение мотивировано «ругательным» криком дрозда» [4, с. 67]. Напротив, по мнению В.М. Мокиенко, «выражение *дать дрозда* образовано таким же «расщеплением» глагола, как и *дать порки*, *дать ходу* и т.д. Оно связано с глаголом *дрызнуть* «ударить» (*дрозднуть*), известным в русских говорах: *Сы-цас как дрызну на башке*, *ня будиш азаравать* (Опочецкий район Псковской обл.).

Некоторые фразеологизмы диалектного происхождения имеют в своем составе компоненты, в свободном употреблении встречающиеся только в говорах, однако сохраняющие очевидные родственные связи с лексическими единицами литературного языка. К числу таких оборотов относятся, в частности, выражения *расшибиться в лепешку*, *лепешку сделать из кого-л.*, *пойти на попятный*, *попасть в переплет*, *глухая тетеря* и *сонная тетеря*.

Так, например компонент *тетеря* в составе выражений *глухая тетеря* и *сонная тетеря* этимологически представляет собой областное название тетерева, распространенное в Оренбургской и других областях России [5,

с. 568; 6, с. 148]. Фразеологизмы *попасть в переплет* и *в переплете* (быть, оказаться и т.п.) пришли в литературный язык из диалектов, где слово *переплет* имело значение «ловушка для рыб, сплетенная из веток» [7, с. 112; 8, с. 51, 204]. Адъективный компонент фразеологизма *идти (пойти) на пятный* в настоящее время используется как самостоятельное слово только в некоторых диалектах [9, с. 26].

Однако наибольшее число диалектных фразеологизмов, получивших распространение в просторечии и разговорной речи, имеет общую структурно-семантическую модель с несколькими другими разговорными или просторечными оборотами. Таковы, например, выражения *с гаком* (ср.: *с верхом, с лишком, с избытком, с хвостиком*); *жить бирюком* и *смотреть бирюком*, *ходить гоголем* (ср.: *лететь стрелой, рассыпаться мелким бесом, виться ужом*); *распустить нюни* (ср.: *распустить слюни, распустить сопли*); *ударить под микитки* (ср.: *под вздох, под дых, под дыхало*); *тютелька в тютельку* (ср.: *точка в точку, след в след*); *пьян как зюзя* (ср.: *пьян как свинья, пьян как сапожник, пить как лошадь*).

Фразеологизмы *жить бирюком* и *смотреть бирюком* включают в свой состав тюркизм *бирюк*, который отсутствует в литературном русском языке. Закрепившись первоначально в русских диалектах, слово *бирюк* приобрело значение «волк-одиночка» [4, с. 72] и стало использоваться в составе устойчивых оборотов. Употребление в данном случае формы творительного падежа «исторически вполне оправданно. Так называемый «творительный уподобительный» обычен для русских сравнений, например: *лететь как стрела* и *лететь стрелой, виться как уж* и *виться ужом, мелким бесом рассыпаться...*» [10, с. 112]. Эта же форма использована в составе диалектного по происхождению фразеологизма *ходить гоголем*. Метафорическое переосмысление значения названия птицы *гоголь* произошло первоначально в диалектах. «Позу бездельника в народе передают сочетанием – *ходить гоголем*: *Гоголь – человек форсистый, ходит гоголем, старается высоко держать голову. Но это человек пустой* (Годовский район Псковской области.) Примерно в таком же употреблении это выражение вошло и в литературный язык» [11, 2. 89].

Фразеологизм *тютелька в тютельку* в настоящее время активно употребляется в речи, но попал в литературный язык относительно недавно. Впервые оборот *тютелька в тютельку* зафиксирован толковым словарем под ред. Д.Н.Ушакова в 1940 г. с пометой: просторечное, фамильярное, шутовское. Входящий в его состав словный компонент не отмечен ни в толковых, ни в этимологических словарях русского языка, хотя исследователями установлено диалектное происхождение слова *тютелька*. Предполагается, что с точки зрения словообразования «*тютелька* – уменьшительное от диалектного слова *тютя* – удар, попадание. Здесь имеется в виду точное попадание топором в одно и то же место при столярной работе» [6, с. 156].

По мнению исследователей, в составе просторечного оборота *распустить (развешивать) нюни* компонент *нюни* имеет значение «отвислые губы.

Ср. старинную поговорку *Подбери губы-те*» [12, с. 68]. По наблюдениям диалектологов, «поистине впечатляющее количество вариантов этого выражения дает народная речь. Вместо слова *нюни* мы можем встретить здесь и *брылы, брюни, грибы, губы, рюмы*. Большинство этих слов имеет значение ‘губы’. Еще более активно заменяется глагольная часть этого сочетания. Кроме глагола *развешивать*, в говорах записаны глаголы *выставить, развесить, распускать, оттянуть, выставлять, натянуть, отквашивать* и т.д. Широкие сопоставления выявленной диалектной фразеологической модели со славянскими оборотами того же типа позволяют реконструировать значение слова *нюня*, утраченное современным русским языком – «губа» [11, с. 228–229].

Исследование семантики и этимологии общеупотребительных фразеологизмов, включающих в свой состав диалектные элементы, показывает, что большая часть таких оборотов либо соответствует распространенной в языке структурно-семантической модели, либо состоит из компонентов, этимологически родственных словам литературного языка или же совпадающих с такими словами по форме. Это позволяет нам прийти к выводу о том, распространение за пределами своего диалекта получают в основном такие диалектные по происхождению фразеологические обороты, которые обладают, с точки зрения носителей других разновидностей языка, смысловой, формальной или же формально-смысловой мотивированностью.

Таким образом, для того, чтобы диалектный фразеологизм смог получить регулярное употребление в разговорной речи или просторечии, необходимо наличие одного из определенных условий. К числу таких условий относятся:

- 1) сохранение диалектизмом родственных связей со словами литературного языка (ср.: пойти на попятный и попятиться, глухая тетеря, сонная тетеря и тетерев, попасть в переплет, побывать в переплете и переплетение, сплетение);
- 2) наличие у диалектизма омонимов в литературном языке (напр.: дать дрозда, реветь белугой, открыть варежку и закрыть варежку, сорок бочек арестантов, давить сачка);
- 3) совпадение диалектного фразеологизма с формой и семантикой общеупотребительных фразеологических единиц (ср.: распустить нюни и распустить слюни, распустить сопли; под микитки (ударить) и (ударить) под дых, под вздох, под дыхало, под ребра; ходить гоголем и реветь белугой, жить бирюком, смотреть бирюком, лететь стрелой, рассыпаться мелким бесом, виться ужом).

История вышедшего из употребления фразеологизма *с копыльева (копылов) долой* подтверждает наше предположение о том, что диалектные обороты, не отвечающие перечисленным выше условиям, не получают широкого распространения за пределами диалектов.

Этот фразеологизм в настоящее время выходит из употребления, однако прежде он использовался в значениях «упасть», «умереть», «потерпеть

жизненную катастрофу», «обанкротиться». В литературном языке 19 в. слово *копыл* обозначало «короткий брус, вставляемый в полозья саней и служащий опорой для кузова. Сани, срывающиеся с копыльев, разваливаются» [8, с. 153]. В наши дни «компонент *копыл* встречается в составе нескольких диалектных фразеологизмов: *скрипит, как копыл в дровнях* «сильно скрипит» или, переносно, «ворчит»; *выйти из копыльев* «прийти в совершенное расстройство»; *на копыл поставить* «привести в беспорядок, опрокинуть вверх дном»; *с копылков долой* «о сбитом ударом человеке» и *с копыльев сшибить* «сшибить с ног» и «сбить с толку». [11, с. 36–37]. В просторечии же этот оборот был вытеснен своим более прозрачным этимологически синонимом *с копыт долой* или *с копыт свалиться* (а также: *скопытиться* – «умереть»).

Литература

1. Бельчиков, Ю. А. Диалектизмы / Ю. А. Бельчиков // Русский язык: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Караулов. – М.: Большая Российская энциклопедия : Дрофа, 1997. – С. 114.
2. Мокиенко, В. М. Почему так говорят? От Авося до Ятя / В. М. Мокиенко. – СПб.: Авалон : Азбука-классика, 2004. – 250 с.
3. Люстрова, З.Н. Дружбам русского языка / З. Н. Люстрова, Л. И. Скворцов, В. Я. Дерягин. – М. : Знание, 1982. – 159 с.
4. Шанский, Н. М. Краткий этимологический словарь русской фразеологии / Н. М. Шанский, В. И. Зимин, А. В. Филиппов // Русский язык в школе. – 1979. – №3. – С. 67–77.
5. Бирих, А. К., Словарь русской фразеологии: историко-этимологический справочник / А. К. Бирих, В. М. Мокиенко, Л. И. Степанова. – СПб. : Фолио-Пресс, 1999. – 704 с.
6. Фелицына, В. П. Русские фразеологизмы / В. П. Фелицына, В. М. Мокиенко. – М. : Русские словари, 1990. – 220 с.
7. Шанский, Н. М. Опыт этимологического анализа русских фразеологизмов / Н. М. Шанский, В. И. Зимин, А. В. Филиппов. – М. : Русский язык, 1987. – 240 с.
8. Зимин В.И., Пословицы и поговорки русского народа: большой объяснительный словарь / В. И. Зимин, А. С. Спирин. – Изд. 3-е. –Ростов н/Д : Феникс, М. : Цитадель-трейд, 2006. – 544 с.
9. Ройзензон, Л. И. Русская фразеология / Л. И. Ройзензон . – Самарканд : Издательство самаркандского университета, 1977. – 121 с.
10. Мокиенко, В. М. Загадки русской фразеологии / В. М. Мокиенко. – Изд. 2-е, перераб. – СПб.: Авалон : Азбука-классика, 2007. – 256 с.
11. Мокиенко, В. М. В глубь поговорки : Рассказы о происхождении крылатых слов и образных выражений / В. М. Мокиенко. – Изд. 3-е, перераб. – СПб.: Авалон : Азбука-классика, 2005. – 256 с.
12. Шанский, Н. М. Краткий этимологический словарь русской фразеологии / Н. М. Шанский, В. И. Зимин, А. В. Филиппов // Русский язык в школе. – 1979. – №6. – С. 57–69.

ТИПЫ ЗАГОЛОВОЧНЫХ КОМПЛЕКСОВ В ТОМСКИХ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЯХ

Ю. А. Богомолова

Томский государственный педагогический университет

Существующие периодические издания имеют разную направленность, тематику и структуру. Читатель, ориентируясь на особенности той или иной газеты, выбирает себе нужную. Особенности того или иного издания во многом зависят от того, центральная это газета или региональная.

В статье рассматриваются заголовочные комплексы региональной прессы, к которой относятся областные, городские, районные газеты.

Региональная пресса отличается от центральной тиражом, который определяет масштаб распространения издания. У областных газет тираж будет гораздо меньше, чем у центральных.

Особенностью региональной прессы может считаться также отражение специфики региона – наличие актуальной для жителей этого региона информации. Например, Томск – город студентов, поэтому тема образования является одной из главных в томских газетах. Это же касается и информации о футбольном клубе «Томь». В связи с этим информация, содержащаяся в издании, будет несколько ограничена из-за данной особенности. Этим можно объяснить и небольшой объем и тираж этих изданий.

Считается, что материал региональных газет менее экспрессивен, в нем меньше, чем в центральных газетах, встречаются авторские новообразования, отмечается меньшее стремление к новизне, чаще применяется шаблон. Может быть, это так и есть. Объяснить такое явление можно тем, что среди центральных изданий больше конкуренции. В связи с этим авторы используют различные средства для того, чтобы именно их материал и их газета вызвали наибольший интерес среди читателей.

Нами были проанализированы заголовки трех томских периодических изданий: «Красное знамя» (далее «КЗ»), «Томский Вестник» (далее «ТВ») и «Томские новости» (далее «ТН») за первый квартал 2007 года. Всего было рассмотрено около 600 заголовочных комплексов различных публикаций, представленных на страницах данных газет. Стоит отметить, что особенности этих газет, тем более заголовочных комплексов имеющихся в них текстов, до настоящего времени не изучались. Выбор трех изданий связан с разной периодичностью их выхода, разным объемом, особенностями тематической подборки.

В качестве критериев для выделения типов заголовочных комплексов газетных текстов нами были взяты *структура и характер их элементов*. Как уже отмечалось выше, элементы комплекса представлены в томских газетах не полностью. Например, в «Томских новостях» обязательной является *шапка*. Она объединяет весь материал полосы (*Новости, Подробности, Общество, Конфликты и происшествия*). Таким образом, *шапка*

сигнализирует о тематике материалов, помещенных на этой полосе (*Город и горожане, Бизнес-новости, Власть*), или повествует о характере информации (*Новости, Конфликты и происшествия, Тема номера*). В связи с этим рубрика уже не выполняет функцию тематического объединения публикаций.

Нужно отметить, что материалы данных газет не всегда имеют рубрику. Рубрика привлекает внимание к тому или иному тексту, даёт небольшую информацию о характере материала, об источниках его получения (*Вкратце, Кадр за кадром, Угол зрения, Нам рапортуют, Читатели удивляются*). Но это лишь в газете «Томские новости». В других периодических изданиях *шапки* нет. Тем не менее, материал полосы не располагается под одной какой-то рубрикой. Чаще всего каждый отдельный текст имеет свою рубрику. В этом случае можно выделить тематические рубрики (*Творчество, Хорошие традиции, Alma Mater*) и рубрики, указывающие на характер информации и источник ее получения (*В мире, В Томске, В стране, Публичные слушания, Право на вопрос, Письма в редакцию*).

Следующий элемент заголовочного комплекса – *подзаголовок*. Он присутствует во всех анализируемых периодических изданиях. Роль *подзаголовка* – уточнять или развивать стоящий над ним заголовок. В томской прессе подзаголовки часто стоят под теми заглавиями, которые не в полной мере информируют читателя о содержании статьи. Например: *Мракобесие в умном городе. Грабовой под следствием, но его учение в надежных руках.* («ТВ», № 59, 2007, 31 марта). *Загадка «инопланетян». Раменский «Сатурн» для «Томи» – один из самых неудобных соперников в домашних матчах.* («КЗ», №43, 2007, 3 апреля). *Домохозяйки, объединяйтесь! Женщины создали межрегиональный профсоюз в защиту своих прав.* («КЗ», № 44, 2007, 4 апреля.).

В процессе анализа было отмечено, что на наличие подзаголовка влияет жанр публикаций. Так, у текстов, имеющих жанр *заметки*, количество подзаголовков гораздо меньше, чем, например, у текстов, относящихся к жанру *репортажа, статьи, интервью, комментария*. Это в первую очередь связано с жанровыми особенностями заметок. Как известно, их отличает строгая информативность, лаконичность, сухость. Заметка по объему небольшая, и этот факт также определяет отсутствие в ее заголовочном комплексе подзаголовков.

Таким образом, в томских периодических изданиях встречаются такие элементы заголовочного комплекса, как *шапка, рубрика, заголовок и подзаголовок*. *Шапка* тематически объединяет материалы на полосе. *Рубрика*, в свою очередь, привлекает внимание к публикации, дает информацию о характере материала. Последний элемент заголовочного комплекса – *подзаголовок*. Он дополняет, углубляет и расширяет заголовок.

Проанализировав заголовки томских периодических изданий, мы выявили некоторые структурно-языковые особенности заглавий в этих газетах. Размер (объем) заглавия важен в регулятивном аспекте в процессе вос-

приятия его читателем, т.к. «жизнь» у газеты недолгая: материал быстро устаревает. По размеру и структурно-языковым особенностям выделяются однословные и сверхсловные заглавия. Далее мы рассмотрим их по отдельности.

Особенностью рассматриваемых томских газет является отсутствие сложных конструкций в качестве заглавий. Авторы редко используют многословные построения и сложные предложения. Это обусловлено тем, что заголовок призван быстро информировать о содержании публикации, привлекать к себе внимание читателя. Сложные, многословные конструкции затрудняют быстрое восприятие, выделить главное в таких заголовках становится практически невозможно. Но, тем не менее, сложные предложения в качестве заглавий все-таки встречаются. При этом в связи с особенностями восприятия текста авторы чаще используют те предложения, которые чётко делятся на две части: *Как поработали, так и отчитались* («КЗ», № 43, 2007, 3 апреля). *Если нельзя, но очень хочется* («ТВ», № 55, 2007, 27 марта). *Не только интересно, но и полезно* («ТВ», № 44, 2007, 4 апреля). Ученые отмечают, что такие заглавия из-за частоты их использования быстро превращаются в штампы. Штампами стали, например, заглавия такого типа: *Дополнительные? На социалку* («КЗ», № 85, 2007, 27 июня). *Кутузову 70? Не верю!* («КЗ», № 44, 2007, 4 апреля). Это разговорные синтаксические конструкции, часто выраженные неполными предложениями, создающие доверительный тон общения с читателем, включающие его в диалог.

Хорошо справляются с главной функцией заголовков двусоставные предложения, как распространенные, так и нераспространенные: *Переpravы закрываются* («ТВ», № 55, 2007, 27 марта). *Красавицы взяли за пяльцы* («ТВ», № 54, 2007, 24 марта). *А почему пахнут игрушки?* («КЗ», № 43, 2007, 3 апреля). *Министры витают в облаках* («КЗ», № 45, 2007, 6 апреля). Такие заголовки выразительны и легко воспринимаются читателем.

Встречаются в заголовках томских газет и неполные синтаксические конструкции, представленные одной частью (вторая восстанавливается адресатом). Данные заглавия получают самостоятельное значение, привлекают внимание своей неполнотой и краткостью: *Чтобы молоко не сбежало* («ТВ», № 59, 2007, 31 марта). *А нужна широкая дорога* («КЗ», № 1, 2007, 10 января). *Когда поет милиция* («КЗ», № 44, 2007, 4 апреля). *А там хоть трава не расти* («КЗ», № 85, 2007, 27 июня).

Различные неполные и эллиптические предложения в качестве заглавий позволяют кратко, но в то же время информативно сообщать о сути излагаемого, вовлекая в сотворчество читателя: *За пунктиком – жизни!* («ТВ», № 55, 2007, 27 марта). *Из конкурсантов – в студенты* («ТВ», № 59, 2007, 31 марта). *По ночам – за депозитом* («ТН», № 26, 2007, 28 июня).

Однословные конструкции не очень характерны для использования их в качестве заголовков в томских газетах. Они мало информативны, реже обращают на себя внимание. Если журналист использует их в качестве заглавия, то, как правило, это крайне экспрессивное, способное привлечь к

себе внимание название: *Гигантомания* («ТВ», № 55, 2007, 27 марта); *SOS* («ТВ», № 55, 2007, 27 марта). Но даже обычные стилистически нейтральные слова, входящие в состав заголовочного комплекса, связанные союзом, которые в основе своей имеют противопоставление, сопоставление или соединение, передают читателю гораздо больше информации, воздействуют на него еще сильнее. *Без труб и барабанов* («ТН», № 3, 2007, 18 января). *Лауреаты и дипломанты* («ТВ», № 59, 2007, 31 марта). *Наезд и люди* («ТВ», № 60, 2007, 2 апреля).

Большой экспрессивностью обладают сложные заглавия, состоящие из двух слов, образующих оксюморонную конструкцию: *Террористы-гуманисты* («ТВ», № 61, 2007, 3 апреля). *Очевидное-невероятное* («ТН», № 26, 2007, 28 июня).

В качестве заглавий часто используются сверхсловные наименования, включая эллиптические конструкции, неполные предложения, односоставные и т.д. Эти единицы приобретают самостоятельное значение на страницах газет. Они могут актуализировать, во-первых, признаки *статичности* благодаря входящим в данные модели именам существительным и прилагательным: *Колыбель для идей* («КЗ», № 1, 2007, 10 января); *Праздник в день защиты детей* («ТН», № 21, 2007, 24 мая); *«Скорая помощь» юристов* («КЗ», № 1, 2007, 10 января); *Рождение Нового дня* («ТВ», № 60, 2007, 2 апреля); *«Сибирь» на ремонте* («КЗ», № 45, 2007, 6 апреля); *Подарок старикам* («ТВ», № 57, 2007, 29 марта). Во-вторых, могут усиливать признак динамичности благодаря глаголам в составе соответствующих моделей заглавий: *Сохранить свое лицо* («ТВ», № 54, 2007, 24 марта); *Встали на путь исправления* («КЗ», № 1, 2007, 10 января); *Верните время* («ТВ», № 57, 2007, 29 марта); *Не платят зарплату* («КЗ», № 44, 2007, 4 апреля).

Для привлечения внимания и в целях экспрессии журналисты часто используют восклицательные предложения. Такие конструкции особенно воздействуют на адресата. Замечено, что из общего потока заголовков читатель всегда выберет заголовок, в котором есть восклицательный или вопросительный знак. *Распродажа!* («ТВ», № 57, 2007, 29 марта). *Ахтунг! Русский комар!* («ТН», № 26, 2007, 28 июня). *ЧС уже отменили?* («ТН», № 1–2, 2007, 11 января). *Футбол и газ несовместимы?* («ТВ», № 59, 2007, 31 марта). Это происходит даже на визуальном уровне, когда человек еще не знает о содержании заголовка. Особенно распространены побудительные конструкции, рассчитанные на воздействие. Часто такие предложения носят призывной характер. *Не забудьте посмотреть!* («ТН», № 1–2, 2007, 11 января). *Домохозяйки, объединяйтесь!* («КЗ», № 44, 2007, 4 апреля). *Долой разруху в клозетах!* («ТВ», № 57, 2007, 29 марта).

Огромным экспрессивным зарядом в заголовочных комплексах обладают фразеологические обороты. В заголовках томских газет нами не было отмечено чрезмерное употребление фразеологизмов в структуре заглавий. Чаще встречаются трансформированные устойчивые выражения. Если опираться на работу М.А. Бобуновой [1] и использовать ее классификацию, то

следующие заглавия можно отнести к выделенному автором первому типу (с частичной или полной заменой лексического состава при сохранении значения фразеологизма): *«Методичный» камень преткновения* («ТВ», № 54, 2007, 24 марта), *Не так страшен диагноз...* («ТВ», № 59, 2007, 29 марта), *Через тернии... к паспорту* («ТВ», № 55, 2007, 27 марта). В последнем примере отмечена непредсказуемость текстового развёртывания, эффект обманутого ожидания.

Ко второму типу можно отнести случаи, когда изменение состава фразеологизма ведет к изменению значения: *Как поработали, так и отчитались* («КЗ», № 43, 2007, 3 апреля), *Журавля в руке на синицу в небе* («ТН», № 26, 2007, 28 июня).

Встречаются заголовки, в которых используются прецедентные тексты: устойчивые выражения, названия фильмов (*Один дома* («КЗ», № 85, 2007, 27 июня); *Дети понедельника* («ТН», № 1–2, 2007, 11 января), строчки из песен (*Увлеченный Достоевским* («ТВ», № 54, 2007, 24 марта); *Мы вас никогда не забудем* («КЗ», № 85, 2007, 27 июня). При этом они не изменяются (*Сапожник без сапог* («ТН», № 26, 2007, 28 июня) или изменяются частично (ср. редуцированную пословицу *Не место красит человека* («ТВ», № 55, 2007, 27 марта).

Тематический спектр материалов томских периодических изданий разнообразен. Как уже отмечалось, темы публикаций в региональных газетах зависят от специфики области, города, в которых они издаются. Авторы выбирают материал, исходя из интересов читателей. Известно, что каждая газета, любое периодическое издание имеет свою аудиторию: студенческую молодежь, семейных людей, пожилых и т.д. В связи с этим издания несут ту информацию, которая будет интересна их читателю.

Тема публикации часто обозначается уже в *рубрике* или *шапке* (если таковую публикация имеет). Читатель, прочитав рубрику, получает общее представление о теме. Затем *заголовок* информирует его о содержании статьи, а *подзаголовок* расширяет, уточняет *заглавие*.

На основе изучения заголовочных комплексов томских газет с точки зрения тематики было выделено несколько наиболее частотных тематических групп заглавий.

1. Самую большую тематическую группу составляют заглавия, отражающие *происшествия и преступления*. В газетах существуют даже специальные постоянные рубрики, в которых печатается материал такого рода. Под рубрикой *Криминал*, например, напечатан текст с заглавием *Решили помочь* («КЗ», № 44, 2007, 4 апреля). Рубрика *Происшествия. Полуночное несчастье* («КЗ», № 45, 2007, 6 апреля). *Закон и порядок. Отравленный спирт*. («КЗ», № 45, 2007, 6 апреля) *Криминал. Вор у вора украл телефон* («КЗ», № 45, 2007, 6 апреля).

2. Второй по частоте представленности в томских газетах является *политическая* тема, которая отражается в заглавиях. Политические события интересуют читателей независимо от возраста. Политические публикации

часто печатаются под рубриками: *Власть, Новости, Подробности, В стране, В мире, В гордуме, Общая цель, В облдуме и др.* Рубрики непосредственно указывают на тему публикации, заголовки же более свободны в этом плане. Не всегда по заглавиям можно понять, что речь идет о политике, лишь прочитав подзаголовок, все становится ясно. Таким образом, о теме публикации часто можно судить по заголовочному комплексу в целом, а не по отдельным его элементам. *В новогоднем ритме* («ТН», № 1–2, 2007, 11 января). *На твердую четверку* («ТН», № 1–2, 2007, 11 января), *Огласите все списки, пожалуйста! Партии включаются в предвыборную гонку* («ТН», № 3, 2007, 18 января). *Журавля в руке на синицу в небе. Николай Николаичук стал и.о. мэра Томска* («ТН», № 26, 2007, 28 июня).

3. Следующей распространенной темой является тема коммунальные услуги, связанная с темой выплаты и обустройство города и дома. Такая информация также печатается под соответствующей ей рубрикой: Коммунальные джунгли, Томский дом, Город и Горожане, Энергетика, Коммуналка, Письма читателей. Последняя рубрика говорит о большом интересе аудитории к данной теме. Вырастут ли новые посредники на «дрожжах» ТКС? Энергетики считают, что сбытом должны заниматься сами поставщики («КЗ», № 44, 2007, 4 апреля). Отдай миллиард! «Спор хозяйствующих субъектов» перейдет в квартиры граждан? («ТН», № 1–2, 2007, 11 января).

4. В связи с тем, что город Томск принято считать студенческим, на страницах газет теме образования и науки уделяют достаточно большое внимание. Стоит отметить, что под темой образования нами понимается вузовское и школьное обучение. Сравним тематические рубрики: Alma Mater, Образование, Город науки, Университетский проспект. Материалы на эту тему не всегда печатаются под данными рубриками. В Москву – не за песнями. В столице молодых ученых ТПУ наградят медалями Российской академии наук («ТВ», № 54, 2007, 24 марта). Лауреаты и дипломанты («ТВ», № 59, 2007, 31 марта). Повышение стипендий («ТН», № 26, 2007, 28 июня).

5. Одной из самых важных тем для томской прессы является экономическая тема. Вопросы финансов, экономики, бизнеса достаточно часто освещаются на страницах анализируемых периодических изданий. Причем обычно соответствующие заглавия носят рекламный характер. ВТБ – первый российский банк, обслуживающий карты UnionPay («ТВ», № 57, 2007, 29 марта). Предложение от Soni («ТН», №3, 2007, 18 января). «Ниссан – QASHQAI»: в Томске ждут автомобильную новинку («ТН», №1-2, 2007, 11 января). По ночам – за депозитом («ТН», №26, 2007, 28 июня). В заглавиях на эту тему журналисты часто используют специфическую лексику, профессиональные выражения. Новые рыночные правила («ТН», № 3, 2007, 18 января). Замороженные акцизы. Правительство отложило удорожание низкооктанового бензина на 3 года («ТВ», № 59, 2007, 31 марта).

Кроме наиболее распространенных тематических групп заглавий в томских периодических изданиях представлены и другие.

6. Культура: Арт-вечер под открытым небом («ТН», №26, 2007, 28 июня), Потомок Лонгфелло украсил День поэзии («ТВ», №59, 2007, 31 марта), Радуга над «Авангардом» («ТВ», №54, 2007, 24 марта).

7. Отдых: «Стая» готовится к старту («ТН», №1-2, 2007, 11 января), Лето разочарований и убытков («ТН», №26, 2007, 28 июня), «Пульс» досуга («ТН», №3, 2007, 18 января), Жарко без Таиланда («ТН», №1-2, 2007, 11 января).

8. Спорт: Томичи порезвились в Канаде («ТН», №1-2, 2007, 11 января), Широко выстрелил дуплетом («ТН», №26, 2007, 28 июня), Каток для звезд («ТВ», №57, 2007, 29 марта), В поддержку бренда области. Акционеры Восточной транснациональной компании перечислят средства на счет ФК «Томь» («ТВ», №57, 2007, 29 марта).

9. Медицина: В порядке ли наши нервы («ТВ», №57, 2007, 29 марта), Не так страшен диагноз... («ТВ», №57, 2007, 29 марта), Люди в белых халатах («ТВ», №57, 2007, 29 марта).

10. Транспорт: Транспортные колики («ТН», №21, 2007, 24 мая), «Методичный» камень преткновения. ФАС проверит правила конкурсов на автобусные перевозки в Томске («ТВ», №54, 2007, 24 марта), Переправы закрываются («ТВ», №55, 2007, 27 марта) и другие.

Подводя итоги, отметим выявленные нами особенности заголовочных комплексов в томских периодических изданиях. Их специфика проявляется на уровне структуры и элементов заголовочного комплекса.

1. Анализ показал, что заголовки томских газет состоят из шапки, рубрики, заголовка и подзаголовка, при отсутствии врезки, названия частей, лида.
2. С точки зрения объема заглавий (их размера) и структурно-языковых особенностей выявлено, что заголовки периодических изданий состоят из однословных или сверхсловных конструкций. Однословные заголовочные комплексы обычно малоинформативны и используются реже. Чаще в качестве заглавия авторы применяют двусоставные предложения, которые способны концентрированно выразить содержание текста. Сверхсловные заголовочные комплексы могут актуализировать признаки статичности и динамичности в содержании текста.
3. Языковые средства, применяемые в качестве заголовка, весьма разнообразны. Авторы используют в составе заглавий метафоры, оксюмороны, прецедентные тексты, трансформированные фразеологические обороты и др.
4. По тематике томские газеты имеют весьма широкий диапазон (тема преступлений и происшествий, коммунальная тема, политическая, экономическая, тема образования и науки, медицины, культуры, отдыха, спорта и т.д.). В процессе исследования были выделены функции отдельных элементов заголовочного комплекса, которые актуализируются на основе темы. Например, рубрика в рассмотренном материале призвана указывать на тему, обращать внимание читателя на характер публикации. Роль подзаголовка — дополнять заглавие. Заголовок же при-

зван информировать адресата о содержании текста. Он должен не просто привлекать внимание к публикации, но и содержать необходимую информацию для того, чтобы воздействовать на читателя.

Литература

1. Бобунова, М. А. Не вырубить топором. О заголовках / М. А. Бобунова // Русская речь. – 1992. – № 5. – С. 58–60.

РУССКИЕ ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ ТЕМАТИЧЕСКОЙ ГРУППЫ «ОБМАН» СЕМАНТИКА И ЭТИМОЛОГИЯ

И. А. Каличкина, Л. Г. Ефанова

Томский государственный педагогический университет

«Признак «кажимости», несовпадения фактического положения дел с тем, что представляется наблюдателю, лежит в основе важного для языка противопоставления *р е а л ь н о г о и м н и м о г о* (воображаемого или обманного) миров.

Лексика, которая используется для обозначения картин и образов мнимого мира, представлена всеми знаменательными частями речи и даже некоторыми служебными единицами – союзами (ср. *будто, якобы*), словообразующими элементами (ср. *псевдо-, квази-, лже-, ложно-*) и грамматическими формами (ср. сослагательное наклонение)» [1, с. 290].

Среди языковых средств обозначения «обманного мира» наименее изученными являются фразеологические единицы. В данной статье мы рассмотрим некоторые русские фразеологизмы, обозначающие разные виды обмана, в аспекте их мотивированности, а также с точки зрения структуры обозначенной ими ситуации. Выбранный нами аспект исследования потребовал привлечения данных не только семантического, но и этимологического анализа, а в некоторых случаях также сведений из области истории и этнографии.

Языковые единицы со значением «обмануть» обозначают «попытку субъекта создать у другого человека *н е в е р н о е* представление о действительности» [1, с. 291]. Таким образом, ситуация обмана предполагает наличие четырех составляющих: субъекта лжи (т.е. того, кто создает ложные представления о действительности), субъекта ущерба (того, у кого создаются такие представления), объекта лжи (того, о чем или о ком сообщает субъект лжи) и самого действия, т.е. высказывания, в котором содержится ложная информация. Каждая из этих составляющих обладает особыми свойствами, которые и подвергаются оценке при обозначении их средствами языка. При этом в сферу субъекта лжи входит манера поведения и выбор способа обмана; субъекты ущерба различаются по своей способности противостоять обману; объектом лжи может быть лицо или иной предмет или ситуация; само же действие, обозначенное словом *обман*, может быть

оценено как с качественной (успешность / неуспешность), так и с количественной стороны.

По мнению Ю.Д. Апресяна, различия между языковыми единицами со значением «обмануть» в первую очередь «касаются объекта, о котором создается ложное представление, способов достижения цели и успешности действия» [1, с. 291]. Анализ семантики фразеологических единиц позволяет включить в число этих различий также оценку поведения субъекта обмана и количественную оценку ложной информации. Таким образом, с точки зрения особенностей обозначения и оценки в них ситуации обмана все фразеологические единицы с этим значением могут быть разделены на пять групп:

- 1) фразеологизмы, характеризующие тот или иной способ обмана;
- 2) обороты, выражающие оценку поведения субъекта обмана;
- 3) фразеологические единицы со значением «клеветать»;
- 4) идиомы, обозначающие отношения между субъектом обмана и его объектом;
- 5) фразеологические обороты, выражающие количественную оценку ложной информации при обмане.

К числу фразеологизмов, характеризующих **способ обмана**, относятся обороты со значением «выдавать желаемое за действительное» (напр.: *пускать пыль в глаза, втирать очки*), «отвлекать внимание» (напр.: *зубы заговаривать, отводить глаза и для отвода глаз*), «запутывать, сбивать с толку» (напр.: *петли метать*), «обещать и не выполнять» (напр.: *водить за нос*).

Поведение субъекта обмана может быть представлено как проявление ловкости и находчивости (напр.: *обуть в лапти, обвести вокруг пальца*), но также может иметь форму грубого обмана (напр.: *брать на арапа*) или наглой и беззастенчивой лжи (напр.: *врет как сивый мерин*).

Клевета представляет собой особый вид обмана, при котором его объектом становится социальный субъект – человек, напр.: *возводить поклеп, возводить напраслину* на кого-либо, *вешать (всех) собак* на кого-либо. Обычно в ситуации обмана ущерб испытывает только одна из сторон, а именно обманутый (или обманутые). Специфика данной ситуации заключается в том, что в ней моральный ущерб испытывают одновременно два субъекта: социум (или один из его членов), у которого создаются ложные представления о каком-либо человеке, и лицо, относительно которого возникают такие представления.

Особенностью фразеологизмов, обозначающих **отношения между субъектом обмана и его объектом**, является то, что они находятся в отношениях конверсии. «Конверсия выступает как конструктивный принцип различной организации высказывания с точки зрения разных, но взаимодействующих участников одной и той же ситуации. ...конверсивы должны иметь как минимум две валентности, т.к. они выражают двусторонние отношения участников обозначаемой ситуации. Одно и то же действие (отношение) представлено в двух направлениях – от одного участника ситуа-

ции А к другому В и, наоборот, от В к А» [2, с. 192], напр.: *поймать на удочку* и *попасться (пойматься) на удочку*, *оставить с носом* и *остаться с носом*, *оставить в дураках* и *остаться в дураках*. Особенностью фразеологических конверсивов, обозначающих ситуацию обмана, является то, что данная ситуация представляется в них как действия двух участников, один из которых обманывает, а другой позволяет себя обмануть.

Количественная оценка ложной информации, передаваемой при обмане, выражается, в частности, в семантике фразеологизмов *наврать с три короба* и *наговорить сорок бочек арестантов* – «очень много наврать», «нарасказать о чем-либо неправдоподобном». Такая оценка отражает представления о том, что при передаче информации допустимо некоторое ее искажение (напр.: *приврать*, *приукрасить*), однако количество неистинной информации не должно превышать некую допустимую норму.

Анализ этимологических версий показал, что первоначальное значение фразеологических оборотов тематической группы «обман» чаще всего связано с обозначениями ситуаций боя, драки. Так, например, оборот *пускать пыль в глаза* «восходит к русским кулачным боям, в которых некоторые бойцы прибегали к хитрости: кидали песок в глаза противнику» [3, с. 481]. Выражения *заправлять арапа*, *брать на арапа* связаны с древнерусским словом *воропъ* ‘налет, нападение’ [4, с. 232–238]. Фразеологизм *возводить поклеп* отражает «развитие значений от прямых к переносным, от физического воздействия до морального: ‘бить камнем’~ ‘бить врага’~ ‘клеветать’» [5, с. 34].

Ряд фразеологизмов данной группы мотивирован обозначениями ситуаций охоты и рыбалки (напр.: *поймать на удочку*, *попасться на удочку*, *поймать на свой крючок*). Так, в частности, оборот *петли метать* обязан своим возникновением тому, что «про зайца стали говорить: «Он метает петли», то есть выписывает на бегу сложные замкнутые кривые» [6, с. 190].

Многие фразеологические единицы, обозначающие обман или клевету, первоначально были связаны со знахарством и ведовством или колдовством (напр.: *зубы заговаривать*). Выражения *отводить глаза* кому-либо и *для отвода глаз* происходят «от гаданий, знахарства, когда для успеха предприятия внимание чем-либо отвлекали» [7, с. 368], а «в фразеологизме *вешать собак* (на кого-л.) слову *собака* свойственно значение «репей», известное в диалектах» [8, с. 78]. «Существовало поверье, что вешать репей на человека, предварительно «заколдовав» его, значит насылать на этого человека зло» [7, с. 75].

Среди исследуемых нами фразеологических единиц многие мотивированы ситуациями, связанными с карточной игрой (напр.: *оставлять в дураках*, *остаться в дураках*) и шулерством или другими видами жульничества. Так, например, «выражение *втереть (втирать) очки* восходит к жаргону шулеров (карточных жуликов) и буквально обозначает вполне реальное действие – втирание лишних очков на так называемых порошковых картах» [9, с. 61]. Оборот *обвести вокруг пальца* связан с одним из способов жуль-

ничества базарных иллюзионистов: «фокусник брал у кого-либо какой-либо предмет и обводил им вокруг пальца для отвода глаз. В это время его товарищи очищали сумки и карманы зазевавшихся зрителей» [10, с.96; 7, с. 48]. Первоначальным значением оборота *обуть в лапти* в жаргоне барышников было «обирать неопытных продавцов, за бесценок меняя имеющийся у него товар на худший» [11, с. 146–147].

Реже среди фразеологизмов данной группы встречаются единицы, мотивированные обозначениями поведения животных (напр.: *врет как сивый мерин*) или обращения с животными. Так, в частности, выражение *водить за нос*, «как предполагают языковеды, связано со старым обычаем цыган водить напоказ медведей» [12, с. 89].

Вопреки распространенному мнению о том, что первоначальная семантика фразеологических единиц нередко отражает конкретные исторические факты, нам удалось обнаружить только один (устаревший) фразеологизм данной группы, мотивированный исторической легендой. Употреблявшийся в прошлом оборот *белгородский кисель* использовался в повествованиях «о чьем-либо ловком и хитроумном обмане, уловках» [3, с. 261]. Разъяснение этимологии данного выражения было обнаружено в летописи «Повесть временных лет» (997 г.), где «говорится, как однажды Белгород осадили печенеги. У осажденных уже кончались запасы пищи, и печенеги ждали, когда город сдастся. Но нашелся в Белгороде мудрый старик-горожанин, который предложил остроумный выход. Он потребовал, чтобы жители города собрали по горсти муки и отрубей и в выкопанном колодце заварили кисель. Затем забрали остатки меда и закопали его в кадке. После этого пригласили в город послов от печенегов. И вот послы увидели «чудо»: два колодца, который наполняются сами по себе и дают жителям пропитание. Впечатление было настолько сильное, что послы убедили осаждавших; они сняли осаду и ушли от города. С тех пор выражение *белгородский кисель* и означает ловкий обман» [11, с. 144].

Проведенный нами анализ позволяет сделать вывод о том, что в русской фразеологии обман представлен как своеобразное единоборство, состязание между обманщиком и обманутым, в котором жертва обмана предстает как один из участников и виновников данной ситуации. При этом обманутый не вызывает у говорящего сочувствия, а, скорее, получает с его стороны отрицательную оценку, поскольку своим поведением способствовал возникновению ситуации обмана. Сравнение обманутого человека с беспомощным ребенком (напр.: *обуть в лапти*), животным, которое водят на привязи (напр.: *водить за нос*), или пойманной рыбой (напр.: *пойматься на удочку*), а также использование при его обозначении слова *дурак* (*остаться в дураках*) свидетельствует о преобладании в русском языковом коллективе иронической оценки таких ситуаций.

Ловкий обман в русских фразеологизмах предстает как победа в игре или состязании равных по силе участников. Исключения составляют случаи клеветы, когда жертвами обмана становятся не только обманутый, но и тот,

на кого *возвели поклеп, напраслину, навешали собак*. Особенность данной ситуации состоит в том, что в ней моральный ущерб испытывают одновременно два субъекта: социум (или один из его членов), у которого создаются ложные представления о каком-либо человеке, и лицо, относительно которого возникают такие представления. Данная особенность является причиной того, что клевета всегда воспринимается обществом с неодобрением.

Отрицательную оценку в русском социуме получают также грубый обман (напр.: *брать на арапа*) и беспардонная ложь (напр.: *врет как сивый мерин*).

Литература

1. Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. Вып. 2 / Ю. Д. Апресян [и др.] – М. : Языки русской культуры, 2000. – 488 с.
2. Новиков, Л. А. Конверсия / Л. А. Новиков // Русский язык: энциклопедия / гл. ред. Ю. Н. Караулов. – М. : Большая Российская энциклопедия : Дрофа, 1997. – С. 191–192.
3. Бирих, А. К., Словарь русской фразеологии: историко-этимологический справочник / А. К. Бирих, В. М. Мокиенко, Л. И. Степанова. – СПб. : Фолио-Пресс, 1999. – 704 с.
4. Мокиенко, В. М. В глубь поговорки : Рассказы о происхождении крылатых слов и образных выражений / В. М. Мокиенко. – Изд. 3-е, перераб. – СПб.: Авалон : Азбука-классика, 2005. – 256 с.
5. Ларин, Б. А. Лекции по истории русского литературного языка / Б. А. Ларин. – М. : Высшая школа, 1975. – 224 с.
6. Вартаньян, Э. А. Из жизни слов / Э. А. Вартаньян. – М. : Просвещение, 1973. – 288 с.
7. Зимин В.И., Пословицы и поговорки русского народа: большой объяснительный словарь / В. И. Зимин, А. С. Спирин. – Изд. 3-е. – Ростов н/Д : Феникс, М. : Цитадель-трейд, 2006. – 544 с.
8. Шанский, Н. М. Фразеология современного русского языка / Н. М. Шанский. – 4-е изд., испр. и доп. – СПб. : Специальная литература, 1996. – 192 с.
9. Люстрова, З.Н. Дружьем русского языка / З. Н. Люстрова, Л. И. Скворцов, В. Я. Дерягин. – М. : Знание, 1982. – 159 с.
10. Шанский, Н. М. Опыт этимологического анализа русских фразеологизмов / Н. М. Шанский, В. И. Зимин, А. В. Филиппов. – М. : Русский язык, 1987. – 240 с.
11. Гвоздарев, Ю. А. Рассказы о русской фразеологии / Ю. А. Гвоздарев. – М. : Просвещение, 1988. – 192 с.
12. Вакуров, В. Н. Неспроста слово молвится / В. Н. Вакуров // Рабоче-крестьянский корреспондент. – 1982. – № 1. – С. 80–81.

ВЕРБАЛЬНАЯ АГРЕССИЯ НА СТРАНИЦАХ ГАЗЕТ: ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ И ПРАГМАТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

Н. В. Маркитан

Томский государственный педагогический университет

Феномен речевой агрессии остаётся недостаточно изученным.

Цель работы – выявить средства и способы отражения речевой агрессии в текстах разных публицистических жанров.

В задачи работы входит: 1) изучить теорию вопроса; 2) выявить средства отражения речевой агрессии и ее роль в газетно-публицистических текстах.

Актуальность исследования связана с тем, что речевая агрессия препятствует реализации основных задач эффективного речевого общения: затрудняет полноценный обмен информацией, тормозит восприятие и понимание собеседниками друг друга, делает невозможной выработку общей стратегии взаимодействия. Она спутник практически любой ссоры и самый опасный враг вежливости [1, с. 3–5].

Объектом исследования является вербальная агрессия как один из видов агрессии в журналистике, а именно её отражение на страницах печатных изданий СМИ. *Предмет* данного исследования – формы и функции вербальной агрессии как типа публицистического поведения, а также отражение представлений о журналистской этике на страницах периодических изданий. В качестве материала исследования взяты публицистические тексты периодических изданий за 2007–2009 гг.: «Аргументы и факты», «Комсомольская правда», «Криминал», «Желтая газета».

Речевую агрессию в самом общем виде можно определить, как «обидное общение; словесное выражение негативных чувств, эмоций, или намерений в оскорбительной, грубой, неприемлемой в данный момент форме» [1, с. 9].

Классификацию видов агрессивной стратегии даёт К.Ф. Седов [5, с. 162–163], выделяя в ней ряд тактик. Взяв за основу данную точку зрения, конкретизируем виды агрессии с учетом жанровых особенностей анализируемого нами материала. Среди видов агрессии нами отмечены:

1) *угроза*; чаще встречается в интервью, отвечает на вопрос – *что?* (*он, она думает о...?*): Александр Гордон, телеведущий: «ТВ плодит чудовищ» или с кем сводит счеты *новоявленный «Кихот»* – «Я вызываю на поединок людей, которые *бесят* меня в эстетическом плане, и при всех выясняю с ними отношения»-говорит Гордон (АиФ. №38. 2008);

2) *инвектива (оскорбление)*; чаще всего встречается в жанре заметки, отвечает на вопрос – *кто? что? где? когда?* (*в расширенной: как? для чего?*): «Ковровский истребитель бомжей» (Криминал. №39. 2008); Дарья Донцова *довела сволочей до слез* (Желтая газета. №35. 2008); Жадность бандюгов *сгубила* (Желтая газета. № 35. 2008);

3) *возмущение*; характерно для корреспонденции, отвечает на вопрос – *в чем причина? (чья вина или заслуга в...?)*: Алексей Баталов: Ребята, не засоряйте мозги глянцем: – «В обществе до сих пор нет покоя и стабильности. Молодежь не знает кто такой Шолохов?! Желание *выпендриться по-жирает* проверенные истины» (АиФ. № 35. 2008); Кто и зачем отбирает пенсии? Молодежь *грабят!* (АиФ. № 8. 2007);

4) *обвинение*; чаще встречается в статье, отвечает на вопрос – *что делать? (как решить эту проблему?)*: «От чего бегут дети? ЕЖЕГОДНО в Красноярском крае в розыске находится около 2 тыс. детей. Одни бегут от побоев родителей, другие становятся *жертвами насильников и маньяков*, третьи отправляются путешествовать...» (АиФ. № 47. 2008);

5) *упрек*; встречается в жанре обозрения, отвечает на вопрос – *куда движется процесс? Что из всего этого последует?*: Эгоистичные, жадные до наживы американские банкиры давали кредиты налево и направо, а регулирующие органы не считали нужным вмешиваться: растёт прибыль, и ладно (АиФ. № 39. 2008);

6) *колкость*; отмечена в жанре фельетона, и отвечает на вопросы – *что в этом парадоксального? Как называется то, что я в этом вижу? При каких условиях и обстоятельствах это безобразие могло бы считаться нормальным?*: «Пошлятина превращает людей в *ржущее стадо*. А народ *бандитов* избирает! Да, и *бандитов*. Но ведь народ!» (АиФ. № 49. 2008);

7) *насмешка*; встречается в обзоре, отвечает на вопрос: *как это выглядит в целом? «Умираете? Приходите завтра!»* В большинстве российских больниц и поликлиник к людям относятся жестоко и бесчеловечно. Почему? (АиФ. № 39. 2008);

8) *демонстрация обиды, угрожающее молчание, а также проклятие, злопожелание*; в основном находят отражение в корреспонденции: «Диана все-таки была беременна! Как *цинично* сказал один из торговцев на Оксфорд – Стрит: «*Жаль, что её не убили раньше.*» (АиФ. № 35. 2007);

9) *отсыл*; грубое прекращение коммуникативного контакта и констатация некомпетентности; как правило, это характерно для заметки или портретного очерка, где наиболее важно показать человека в действии, выделить черты характера или эмоциональные детали : Д. Медведев-президент России: В России пока *не треснешь*, будут *скулить и не врубаться*.

СМИ выступают в роли посредника между политиками-профессионалами, известными культурными и научными деятелями и обыкновенными людьми.

В связи с этим, учитывая типологию языковых личностей, опираясь на исследуемый материал, можно выделить определенные виды речевой агрессии :

1) *Агрессия связанная с социальный статусом и уровнем образования говорящего*: 1) Гаишники объявили войну тонировке – гаишники *рвали со своих «канареек»* солнцезащитную пленку, кто его знает, кто за рулем – хрупкая девушка или *амбал за центнер?* да и содержимое салона на стоян-

ке не бросается в глаза барсеточникам и *прочей шушере* – (Комсомольская правда. № 136. 2006); 2) Школа страха – *бизнес на мордобою* (Аиф. № 4. 2009); 3) Нас специально держат в страхе, *показывая эту кровь, убийства* (Аиф. № 3. 2009); 4) Можете смело *плюнуть этому человеку в глаза* (Комсомольская правда. № 187. 2006); 5) «*Все-сволочи*», «мама я тебя в *психушку* *запишу*, если ты продашь этот дом» (Комсомольская правда. № 19. 2007); 6) «Мой папа *грохнул* Кенеди», «Я *стрелял* в Горбачева» (Аиф. № 22. 2007); 7) «Кому *отравы? дешево!*», «*Маньяков надо казнить!*» (Аиф. № 40. 2008).

2) *Агрессия, характерная для «публичных» личностей, находящихся в центре общественного внимания.* Отражается в статьях на политические, культурные, спортивные и общественные темы: 1) Семенович *орала* на партнера (Комсомольская правда. № 136. 2006); 2) *Фанерные кумиры* – рейтинги элиты, позорят национальную культуру: Каким же информационным дурманом *окурили население*, что оно перестало понимать, кто настоящий, а кто *дутый* герой? Теперь новых «героев» продвигают в зависимости от величины груди, *скабрзности* шуток и *громкости скандалов*? Ну и конечно от умения *потешить и развеселить власть*..(Аиф. № 4. 2009); 3) Светлана Хоркина: «Я *стерва?* Возможно...» (Аиф. № 4. 2009); 5) Михаил Леонтьев: «Выживут *дегенераты* и недоумки» (Аиф. № 3. 2009); 6) Алексей Коржаков: *убить* Литвиненко мог только Березовский – покойный был *стукачом*, да я знаю этого *негодяя* с 1994 года, настолько он был *ничтожеством*, один из замов Хохолькова в курилке *ляпнул*: «*Береза убил* Листьева, да и вообще всех сильно *достал, легче его грохнуть*, и тема закрыта» (Комсомольская правда. № 187. 2006); 7) Алексей Серебряков: «у соседа *не все в порядке с мозгами*», «русский бизнес – *жлобский по натуре*», «церковь – *это поле боя*» (Аиф. № 1–2. 2008);

3) *Агрессия, в речи профессиональных журналистов.* Используется непосредственно автором данной статьи: 1) *Голубая удавка* на европейской шее, *кровавая баня* по-восточному (Аиф. № 3. 2009); 2) *Дорожное хамство-стрельба, массовые разборки*, тела сбитых на остановках – это не сценарий вестерна, а то, что сейчас происходит на дорогах Красноярска (Аиф. № 3. 2009); 3) *Ворюгам* выразим презрение, за сферу социального презрения! (Комсомольская правда. № 187. 2006); 4) *Выдворяться* с рынков будут только нелегалы (Комсомольская правда. № 19. 2007); 5) *Больше и жаднее*, так кризис действует на количество и «качество» чиновников (Аиф. № 6. 2009); 6) *А ты мать твою* Россию уважаешь? (Аиф. № 22. 2007); 7) И только люди *жестoko избивают, убивают* и бросают новорожденных малышей на произвол судьбы (Аиф. № 6. 2009); 8) За что мы *убиваем* детей? (Аиф. № 41. 2008).

В анализируемых изданиях к средствам выражения речевой агрессии можно отнести: 1) повторы грубо-стилистически сниженной лексики (использование жаргонизмов): «Сергей Соловьёв. Россия – между совестью и кассой – наступила эпоха *Большой жратвы*, сменившая Великий голод. А *большая жратва* разрушительна» (Аиф. № 45. 2008); 2) риторические

вопросы включающие эмоционально-оценочные слова: « Можно ли забыть о кошмаре? Депутаты проспали войну? » (АиФ. № 34. 2008). Особенно велико воздействие заглавий, включающих агрессивирование.

Концентрация «агрессивной» лексики в текстах современных СМИ служит подтверждением нарастания агрессивности в обществе, превращения её в один из способов мышления в мире.

Система любого языка постепенно изменяется, несмотря на наличие норм, поддерживаемых школой, печатью, радио, телевидением и другими средствами массовой информации, а также традициями. Изменения в языке происходят постепенно, но они не всегда заметны в течение жизни одного поколения. Одним из таких явлений можно назвать и вербальную агрессию. Исследование показало, что необходимы меры для борьбы с вербальной агрессией, особенно в сфере публицистики.

Проанализировав примеры вербальной агрессии, можно выделить два основных вида: 1) открытая – такая, которая отражена в заголовках, подзаголовках или авторских отступлениях. «Алексей Баталов: Ребята не засоряйте мозги глянцем» (АиФ. №35. 2008); «Александр Гордон: ТВ плодит чудовищ или с кем сводит счеты новоявленный Кихот» (АиФ. №39. 2008); 2) скрытая – скрытым видом агрессии, как правило, является сам текст, (жанры интервью, заметки, обзора, корреспонденции или статьи): «Кузькина мать-2 для Америки. Россия способна без истерики дать асимметричный отпор враждебным действиям Вашингтона» (АиФ. № 38. 2008), «Мертвые души коррупционеров. Гоголю и не снилось» (АиФ. № 38. 2008).

Вербальная агрессия встречается в материалах политических, и криминалистических статей, на 300–500 слов текста приходится 20–50 слов-агрессоров, в таких жанрах, как интервью, корреспонденция, заметка и рассуждение. Чаще всего средства речевой агрессии используются в целях: угрозы, оскорбления, обвинения, возмущения, их можно обнаружить в «Аргументах и фактах», в «Комсомольской правде», и в «Желтой газете». Прибегая к средствам агрессии автор пытается выделить проблему, призывает адресантов быть бдительнее и обратить внимание на происходящие события, выразить личную неприязнь, отразить точки зрения людей разных профессий (аналитиков, социологов, политологов и т. д.) на те или иные события. А так же в современной языковой ситуации распространение вербальной агрессии связано с тенденцией к демократизации и антинормализации в области словообразования.

Литература

1. Щербина Ю.В.; Русский язык: Речевая агрессия и пути ее преодоления / Ю. В. Щербина. – М. : Флинта: Наука, 2004. – 224 с.
2. Воронцова, Т. А. Речевая агрессия: Коммуникативно-дискурсионный подход : автореф. канд. дисс. филол. наук / Т. А. Воронцова. – Челябинск, 2006. – 43 с.
3. Дускаева, Л. Р. Диалогичность речевых жанров в газетной публицистике / Л. Р. Дускаева // Стереотипность и творчество в тексте. – Пермь, 2001. – С. 343–369.

4. Ким, М. Н. Технология создания журналистского произведения / М. Н. Ким, В. А. Михайлов. – СПб., 2001 – 319 с.
5. Власть и речь в средствах массовой информации : Науч. докл. Вып. 3 – Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 2005. – 176 с.

ЭЛЕМЕНТЫ СОЦИОИГРОВОЙ ПЕДАГОГИКИ И ТЕРАПЕВТИЧЕСКОЙ ДИДАКТИКИ В ПРЕПОДАВАНИИ РУССКОГО ЯЗЫКА

О. Ю. Московских

Новосибирский государственный педагогический университет
Институт филологии массовой информации и психологии

Умение справиться с собственными страхами, проговорить их, создать атмосферу доверительной беседы необходимо для учеников всех возрастов, особенно в младшем и среднем школьном возрасте. Работа на педагогической практике подтвердила значимость этих проблем: дети боятся выйти к доске, неизвестности, темноты и др.

Нами были проведены два урока по русскому языку в пятом классе в русле терапевтической дидактики (см. Зайдман [1]). Первый урок – это урок закрепления по теме «Прямая речь и диалог», где в качестве дидактического материала был использован персонаж из сказки В.В.Волкова «Волшебник Изумрудного города» – Страшила.

На этом уроке ученики помогали герою осознать его страхи и справиться с ними. Не случайно нами был избран жанр сказки, так как сказки всегда воспринимались с большим интересом детской и взрослой аудиторией. Сказочный сюжет появляется с обозначения конфликта и завершается его разрешением. Это позволяет воспринимать содержание сказки как своеобразную метафору реальной жизни [2, с. 5–7]. Второй урок по развитию речи – «Сочинение «Как побороть страх?», на котором ребята рассказывали о своих страхах, предлагали пути их преодоления.

Цель этих уроков не только дать знания об особенностях русского языка, но и помочь ученикам осмыслить и выразить эмоциональное состояние, переживания, освободиться от отрицательных эмоций.

Первый урок проводился в игровой форме – это был урок-путешествие. Педагог начал урок следующими словами: «Сегодня мы будем закреплять знания по теме «Прямая речь и диалог». А поможет нам Страшила. Из какой сказки этот герой и кто он? Хотя имя у него Страшила, но он боится многого. Мы будем помогать Страшиле преодолевать страхи». Далее был предъявлен плакат, где изображена дорога, по которой необходимо следовать герою. Ученики были разбиты на три команды, здесь мы использовали технологию социоигровой педагогики (см. Букатов[3]). Во избежание конфликтных ситуаций перед началом путешествия целесообразно предупредить

дить детей, что Страшила боится ссор, обид, упреков. Затем учитель объяснял, что задача каждой команды помочь Страшиле прийти к финишу. Ученикам предлагался текст М. Бородинской: «Увидев свой хвост, удивилась змея: «Неужто, друзья, это все еще я?». Задание к тексту – в течение одной минуты посмотреть на доску и затем воссоздать текст по памяти со всеми знаками препинания (повторяли тему «Знаки препинания при прямой речи»). После проверки этого задания учитель продолжал: «Страшила больше не боится змей. Они совсем не страшные и называют его другом. Мы движемся вместе со Страшилой дальше. Он встречает Людоеда (раздавался текст М. Яснова «К нам приходит Людоед»). Ваша задача расставить недостающие знаки препинания» (повторяли знаки препинания при изучении темы «Диалог»):

К нам приходит Людоед.

Говорит:

– Большой привет!

Как живете-можете?

Что жуετε-гложете?

Говорю ему(:)

– Дружок(,)

Я не пончик-пирожок!

Коль зашел, чего стоим?

Проходи, поговорим!

Людоед в дверях стоит

И, смущаясь, говорит:

(–) Как живете-можете?

– Что жуετε-гложете?

(–) Ты несносен стал совсем!

Столько есть различных тем:

Краски, кубики, кино...

Проходи!

А он – одно(:)

– Как живете-можете?

Что жуετε-гложете?

– Так, – сказал я, – ну и гость!

Вот (, –)сказал я, – это гвоздь:

Я друзей своих люблю,

Но зануду – уколою!

Людоед в дверях стоит,

Весь внимание.

Не волнуйся, – говорит, – до съедания!

После выполнения задания ребята читали текст по ролям. Вводились вопросы: «Зачем пришел Людоед? Как вы это узнали? Как мальчик реагирует на вопросы Людоеда? Почему Людоед смущается? А может ли Людоед съесть Страшилу?». Эти вопросы позволяли ученикам забыть о собст-

венной тревожности. Учитель продолжал путешествие: «Следующее препятствие – это яма. Страшила боится упасть в яму и не выбраться оттуда». На доске был записан диалог с пропущенными репликами:

- Яму копал?
 - ...
 - В яму упал?
 - ...
 - В яме сидишь?
 - ...
 - Лестницу ждешь?
 - ...
 - Яма сыра?
 - ...
 - Как голова?
 - ...
 - Значит, живой?
 - ...
 - Ну, я пошел домой.
- (Олег Григорьев)

Задача учеников была придумать реплики второго собеседника. Также ребята проигрывали диалог по ролям и отвечали на вопросы: «Почему у героев не получился диалог? Что нужно делать, если попадешь в такую ситуацию? Как попросить о помощи?». Попутно учитель с учениками выясняли, как строится диалог, чем отличается от прямой речи. Последним этапом путешествия являлась встреча Страшилы с неизвестностью. Детям было предложено такое задание: прослушать текст и придумать продолжение к нему, а также определить, кого встретил Страшила по дороге:

Сегодня вышел я из дома.
Пушистый снег лежит кругом.
Смотрю – навстречу мой знакомый
Бежит по снегу босиком.
И вот мы радости не прячем.
Мы – неразлучные друзья –
Визжим, и прыгаем, и скачем:
То он, то я, то он, то я.
Объятья, шутки, разговоры:
– Ну, как живешь? Ну, как дела?
Вдруг видим, кошка вдоль забора,
Как тень, на цыпочках прошла.
– Побудь со мной еще немного!
Но я его не удержал...

После проверки последнего задания выяснили, что Страшила знал незнакомца – это был Тотошка, который встретил его на финише.

Домашним заданием стало составление диалога Страшилы со Львом: теперь уже Страшиле нужно было убедить Льва ничего и никого не бояться.

Как мы уже сказали выше, второй урок был по развитию речи – «Сочинение «Как побороть страх?». Перед началом урока несколько учеников зачитывали составленные дома диалоги Страшилы со Львом. Далее учитель спрашивал: «Что такое страх?». Ученики предлагали собственные варианты ответов: темнота, переживание, нерешительность, неизвестность, холод, и др.

Важно отметить, что учитель сам проговаривал свои страхи, создавая атмосферу доверительности и психологической безопасности, что помогало снять напряжение, было образцом выражения эмоций и разрешением на аналогичные реплики. Педагог привел такой пример: «У каждого человека есть свои страхи. Есть те, с которыми мы справились, а есть страхи, которые остались с нами. Я расскажу вам свой детский страх. Когда была маленькая – не любила вытаскивать занозы из пальцев. Мама сказала, что если я этого не сделаю, то вырастет дерево. Мне было страшно, но теперь знаю, что это неправда. Какие детские страхи были у вас?». Ребята не только осмысливали свои переживания, но и приучались внимательно слушать другого человека (одноклассника). Совместное переживание помогало частично избавиться от негативных эмоций и воспоминаний. Затем обсуждались страхи, с которыми человек справился, например, такая история: «Хочу рассказать о страхе, который преодолела. Я боялась высоты, но этим летом прыгнула с тарзанки в реку (высота была с восьмизэтажное здание). Теперь этого страха со мной нет». После этого учитель говорил о страхах, которые остались с человеком: «У меня есть страх – обидеть другого человека. Как вы думаете, такой страх нужен человеку или нет? А какие страхи остались с вами?». Вместе с детьми мы пришли к выводу, что бывают случаи, когда страх необходим в жизни (условно назовем его «полезный»), например, страх за свою жизнь, за близких, планету и др. Постепенно учитель подготовил разговор о страшных снах: «А если это страшный сон? Как можно помочь себе? У африканского племени синаев есть правило – дети по утрам сообщают родителям, что им снилось. Если сон страшный, то советуют во сне позвать папу на помощь или кого-нибудь из племени, можно самому взять оружие, палку и побить неприятеля. Как думаете, нужно ли бежать от врага, даже если это сон?». Ученики предлагали варианты ответов. Потом следовала речь учителя: «Нужно встретить страх, посмотреть ему в лицо. Страх порождает другой страх, а они усложняют нашу жизнь. Вам снились страшные сны? Расскажите». Хотим обратить внимание на то, что неожиданно для этого экспериментального урока, дети СТАЛИ РАССКАЗЫВАТЬ о кошмарных снах (причем желающих было очень много), спрашивали совета у учителя и одноклассников, что нужно делать, чтобы такие сны не повторялись.

Затем учитель и ученики выясняли, что такое «помощь», и какая она бывает, например, внимание, забота, утешение и др. Мы выясняли также,

как себе помочь, когда никого нет рядом. Решили, что надо думать о хорошем, попросить о помощи другого человека.

После того, как были обсуждены виды страхов, способы их преодоления, поговорили о страшных снах, – был составлен план сочинения. Один ученик (по желанию) устно рассказывал сочинение «Как побороть страх?». Домашним заданием стало: написать сочинение или нарисовать рисунок «Я побеждаю страх».

В заключение хотим сказать, что детям важны такие уроки. Потому, что часто у них нет возможности рассказать кому-то о своих страхах (родители заняты, сверстникам говорить об этом неудобно, и страхи остаются с детьми иногда на всю жизнь).

Если ребята благодаря подобным урокам смогут осмыслить свои тревоги и опасения, обратят внимание на проблемы товарища, то наша работа была продуктивной.

Конечно, это только два экспериментальных урока, и мы понимаем, что необходима серия таких уроков в течение года или нескольких лет. Важно заметить также, что для проведения уроков с элементами терапевтической дидактики и социоигровой педагогики необходимы особые отношения между учителем и учениками: готовность детей пойти на контакт, открыться окружающим, а учителя – понять ребенка.

Литература

1. *Зайдман, И. Н.* Обучение рассуждению с учетом уровня развития школьников / И. Н.Зайдман. – Новосибирск, 2001.
2. *Баранник, А. С.* Учим сочинять сказки и решать личностные проблемы: Сказкотерапия в дидактическом аспекте / А. С. Баранник. – Новосибирск, 2005.
3. *Букатов, В. М., Ершова, А. П.* Режиссура урока, общения и поведения учителя: Пособие для учителя / В. М. Букатов, А. П. Ершова. – М., 1998.
4. *Зайдман, И. Н.* Общение: Учимся понимать себя и окружающих / И. Н. Зайдман. Ч.1. - Новосибирск, 2002.
5. *Зайдман, И. Н.* Общение: Учим понимать себя и окружающих / И. Н. Зайдман. Ч.2. - Новосибирск, 2002.

СОВРЕМЕННЫЙ ФОЛЬКЛОРНЫЙ ТЕКСТ КАК ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА

Т. С. Степичева

Томский государственный педагогический университет

Современный подход к анализу речевого произведения заключается в рассмотрении этого произведения как результата переработки всевозможных культурных кодов. В соответствии с этим, текст представляет собой не линейную структуру, а горизонтально разворачивающийся речевой поток, в котором переплетается множество «готовых», заданных до текста речевых

отрезков, имеющих самостоятельную значимость. По словам И.В. Тубаловой, «такой подход к анализу внутренней структуры текста позволяет рассматривать его как полифоническую структуру, производство и восприятие которой в коммуникативном процессе обладает свойством нелинейности» [1, с. 15].

Восприятие текста как полифонической структуры восходит к работам М. Бахтина, Ю. Лотмана, а также к деятельности представителей французского постструктурализма (Р. Барта, Ю. Кристевой и др.).

Существует значительное количество работ, посвященных рассмотрению произведений в этом аспекте. При этом для обозначения явления «цитации» чаще всего используется термин «интертекст».

В данном исследовании ведущим является понятие «полифония», более широкое по содержанию и включающее в себя все, что можно считать неорганичным, «чужим» по отношению к результирующему тексту, а именно, отсылки к другим дискурсам и формы выражения этих отсылок в разной степени проявленности.

Полифоническая структура является результатом взаимодействия прототекстовой среды, т.е. той области, из которой было произведено заимствование, и результирующего текста.

В данной работе рассматривается полифоническая структура двух жанров: анекдота и бывальщины.

«Анекдот – короткий устный, смешной рассказ о вымышленном событии с неожиданной остроумной концовкой, в котором действуют постоянные персонажи, известные всем носителям русского языка» [3]. Анекдот – жанр, появившийся сравнительно недавно, но уже набравший силу вследствие частого употребления.

Необходимо отметить, что анекдот – это жанр интеллигентский по своей природе, и эта «социокультурная функция определяет и содержание анекдота, и его жанровое разнообразие, и его национальное своеобразие, и характер специфически-анекдотического юмора» [2].

Принадлежность анекдота к фольклорному дискурсу определяет специфику включённых в него «чужих голосов», в частности это невозможность выявления (в большинстве случаев) конкретного прототекста, т.е. источника «чужого голоса», а также то, что нельзя дать исчерпывающий ответ относительно всех полифонических включений.

Рассмотрим на примере конкретных текстов, как выстраивается полифоническая структура в жанре анекдота.

Среди рассмотренных текстов анекдотов достаточно часто встречаются полифонические включения, прототекстовой средой, для которых служит сказка. Из сказки может быть заимствована модель построения текста, сказочные герои, сюжетные реминисценции.

Поймал новый русский золотую рыбку:

- *Отпусти меня, – взмолилась рыбка, – я исполню три твоих желания!*

- *Э....Во! Побрей меня!*

- *А остальные два?!*

- *Ну...Побрей меня сегодня, завтра и послезавтра.*

В данном случае полифоническим включением является сказочная модель, на основе которой строится целая группа анекдотов. Таким образом, начало анекдота автоматически включает слушающего в сказочный контекст и предполагает стандартное развитие событий: желание – исполнение желания. Вторая часть анекдота парадоксальным образом эту модель разрушает.

Еще один пример:

Красная Шапочка подошла к домику и постучалась в дверь.

-Кто там? – проскрипел – старческий голос.

-Это я, Красная Шапочка.

-Детка, дерни за веревочку – дверь и откроется.

- Бабка, дура! Это действительно я, Красная Шапочка.

Снимай растяжку.

Этот пример является яркой иллюстрацией того, как в тесте анекдота работают включенные в него сказочные персонажи с закрепленным за ними комплексом смысловой нагруженности. Так, образ бабушки, связанный со сказкой о Красной Шапочке и с целым рядом других сказок, представляет собой стереотип слабого, наивного, незащитного существа. В представленном анекдоте этот стереотип разрушается.

С точки зрения содержания отсылка к сказочным текстам (часто конкретным) является способом передачи узнаваемых кодов, которые легко прочитываются и делают анекдот более понятным, т.к. за сказочными персонажами, моделями и формулами «стоит» определенный пласт культурных ассоциаций, связанных с традиционной системой ценностей, которые при помощи анекдота актуализируются и переосмысляются.

Немаловажную роль в полифонической структуре теста анекдота играют рекламные включения. Рекламный прототекст является определенной рамкой, в которую встроен анекдотический смысл. (Футболка Сочи 2008 – 400 рублей по карте «Мастер-кард», кепка Сочи 2008 – 600 рублей по карте «Мастер-кард», квартира в Сочи...есть вещи, которые нельзя купить, для всего остального есть «Мастер-кард»). Современная реклама ориентирована на тиражирование массовых ценностей, в противовес которым часто выступают личные ценности, т. е. текст анекдота, построенный по модели рекламы, является способом её переосмысления и средством высмеивания всей рекламной индустрии.

Еще один тип анекдота, прототекстовой средой для которого является объявление. В данном случае жанр объявления служит обрамлением для анекдота, а не включением анекдотического содержания. Например: Объявление: «Одинокый мужчина ищет любви, ласки, понимания и чего-нибудь пожрать». С точки зрения содержания, влияние прототекстовой среды обуславливает комическую ситуацию в связи с тем, что объявление – это жанр официальный, а привносятся в него категории личного, интимного характера.

В некоторых случаях определение и ограничение прототекстовой среды затруднительно.

В фирме, в разгар рабочего дня раздаются дикие крики, врываются парни в камуфляже и в масках. Все на измене, тут крик: «Лежать, это ограбление!». Главный бухгалтер, опускаясь на пол: «Напугали, сволочи, я-то думал – налоговая полиция...»

С одной стороны, прототекстовой средой по отношению к данному анекдоту может являться жаргонная речь определенной социальной группы, с другой стороны, в качестве прототекста могут выступать детективные фильмы и произведения, в которых эта речь художественно переработана. В любом случае эти полифонические включения в тексте анекдота работают на создание ситуации ограбления, которая воспринята нами из различных триллеров и боевиков.

Следующий жанр, специфические особенности которого мы рассмотрим – бывальщина.

Бывальщина – относительно короткий прозаический рассказ, обладающий эстетической завершенностью, о некоем событии, реальность которого всячески подчеркивается (автор ссылается на свидетелей или на других лиц, которые тоже знают эту историю.).

Наиболее близким к бывальщине является жанр былички. Среди исследователей нет единого мнения по поводу того, что считать основой для разделения этих жанров.

Так Аникин считает, что бывальщина отличается от былички наличием не фантастических, а вполне реальных действующих лиц. По мнению же Померанцевой бывальщина отличается от былички большей степенью обобщенности и представляет собой развернутый текст, обладающий эстетической значимостью. В то время как быличка – «свидетельское показание», цель которого только поведать о событии без употребления художественных средств. С этой точки зрения бывальщину называют фабулат – развернутый сюжет, а быличку – меморат – воспоминание.

В фокусе данного исследования современные тексты бывальщины. Эти тексты, по сравнению с традиционными, имеют ряд отличительных признаков. Во-первых, в целом ряде текстов (с фантастическим сюжетом) утрачена установка на реалистичность рассказанного и автор при помощи ремарок указывает на это: «так дед мой говорил, может это и не правда», «раньше люди суеверные были, вот и верили во всякие легенды». Соответственно, становится не актуальной и основная прагматическая функция – подтверждение верований. Новоприобретением бывальщины является развлекательная направленность, что сближает её с жанром анекдота.

Источником материала служат записи рассказов, сделанные в фольклорной экспедиции (2008 г.; с. Калтай) и тексты, зафиксированные в Интернете.

Все тексты бывальщин, как и тексты анекдота, можно разделить на определенные типы в зависимости от того, из какой прототекстовой среды произведено заимствование.

Значительную группу в полифонической структуре составляют «голоса», отсылающие к художественно-поэтической прототекстовой среде. Эти выражения часто являются средством повышения степени художественности, и реализует установку автора передать свои мысли нетривиальным способом. *Дорога в Ахтарск-Приморское, городок на берегу Азовского моря, пролегла через Анапу. Там тоже, оказалось, нужно было выполнить в банке некие манипуляции под названием "текущая модификация". Но вечер в Анапе! А на следующий день долгая дорога бескрайними Кубанскими просторами до Краснодара, а затем, наконец, в Ахтарск.* В этом тексте выражение «бескрайними просторами» является растиражированным, устойчивым, а употребление топонима является привязкой к конкретному месту. Включение в текст бывальщины выражений поэтического, книжного характера является результатом усвоенной из книг модели текстопроизводства и отсылает к художественно-поэтической среде.

В следующем примере мы имеем дело с тем, что автор формально через языковую игру обсуждает прецедентность данного включения. В процессе текстопорождения происходит осознанное «цитирование» готовых выражений и их разоблачение. Например: *И на этот жест откуда-то из-за угла выруливает долгожданный серебристый лайнер. Скорее, правда, болотно-зеленый. И не совсем лайнер.*

В числе рассматриваемых текстов бывальщин значительную часть составляют полифонические включения отсылающие к публицистической, «газетной» прототекстовой среде, которые могут использоваться в текстах для придания им достоверности, а также для актуализации реалий, относящихся к тому времени, о котором идет речь в повествовании. *История случилась где-то в 87 или 89 году, когда бухгалтерия несколько растерялась под напором наступавших рыночных отношений.* В данном случае выражение «рыночные отношения» является определенным штампом, тиражируемым в прессе того времени. В тексте этот штамп переосмысливается и представляется автору как своеобразное воплощение «зла».

Достаточно частотным является употребление полифонических включений делового, официального характера. Например: *Проблема питания была колхозным руководством решена так же гениально просто.* Употребление канцеляризма обусловлено тем, что автор пытается говорить о проблеме языком тех, кто её решал. Еще один пример, в котором реализована та же авторская позиция. *Бабушке в соседнем домишке был выписан мешок гречки. Ею она и кормила нас на завтрак, на обед, и в ужин.* Здесь полифоническое включение является еще и маркером той эпохи, о которой идет речь. При этом как в первом, так и во втором примере, включенные канцелизмы изначально, в прототексте, не имели эмоциональной окрас-

шенности. В результирующем тексте эти выражения становятся экспрессивно нагруженными, с элементом комического.

Помимо полифонических включений, которые являются характерными для нескольких текстов, имеют место включения, встречающиеся в рамках одной бывальщины. При этом характер этих включений иногда обусловлен темой рассказа. Например: *Тогда на кафедре нас было человек пять примерно одного возраста – от двадцати пяти до тридцати двух – бывших и нынешних аспирантов, находившихся в разных стадиях написания своих «эпохалок»... Кто-то только приступал к «обзору состояния вопроса», кто-то вымучивал из себя «теоретическую новизну и практическую полезность», кто-то сочинял «рыбу» для оппонентов.* Полифонические включения отсылают к научному дискурсу, автор рассказывает о написании диссертации словами сомой диссертации, возможно, это связано с тем, что научный дискурс для автора уже стал привычным и им выработана определенная модель говорения. Причем употребление ПФ в данном случае является отрефлексированным, т.к. цитата взята в кавычки, соответственно, автор осознает неорганичность этих выражений.

Исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод, что полифоническая структура в текстах анекдота и бывальщины выстраивается по-разному.

В анекдоте, вследствие того, что это жанр компактный, часто присутствуют полифонические включения, которые отсылают только к одной прототекстовой области. Тексты бывальщины более развернуты и в них представлен целый ряд полифонических включений, имеющих различные прототекстовые среды. При этом полифоническое включение для анекдота является моделью построения, т. е. на основе, например, сказочной модели выстраивается текст анекдота. В бывальщине полифоническое включение часто является средством иллюстрации, т.е. произносится по поводу и только включается в результирующий текст.

Различие в количественных приоритетах типов ПФ в анекдоте и бывальщине определяется спецификой жанров, заключающейся, во-первых, в разной степени проявленности карнавальной компоненты, игрового начала, которое превалирует в анекдоте, во-вторых, разной степенью сходства с естественной разговорной речью, в-третьих, разной степенью развернутости содержания. Первый и второй параметры определяют различие в тематической приуроченности ПФ рассматриваемых жанров, последнее предполагает различие в способах их включения в текст.

Литература

1. Тубалова, И. В. Текст народно-речевой культуры как полифоническая структура // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2009. – № 1. – С. 15.
2. Каган, М. С. Вступительный доклад [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.antropology.ru>
3. Шмелёв, А. Д., Шмелева, Е. Я. Русский анекдот : Текст и речевой жанр [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.ruthenia.ru/folklore>

ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ АНГЛИЙСКИХ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ НОСИТЕЛЯМИ РУССКОГО ЯЗЫКА (ПО РЕЗУЛЬТАТАМ ОПРОСА СТУДЕНТОВ ТГПУ)

О. С. Михайлова, О. Ю. Телегина

Томский государственный педагогический университет

Данная статья представляет результаты эксперимента, проведенного студенткой 1 курса ФМФ ТГПУ О.Ю. Телегиной. Статья содержит комментарии и предположения относительно результатов проведенного опроса среди студентов ТГПУ, которые были сформулированы как самой О.Ю. Телегиной, так и ее научным руководителем О.С. Михайловой, которая оказывала помощь в осуществлении проекта.

Фразеология любого языка тесно связана с национальной культурой, традициями и обычаями. Размышляя над сложностью понимания фразеологизмов носителями другого языка, исследователи отмечают, различные элементы, препятствующие адекватному восприятию устоявшихся выражений, таких как национально-специфические и культурно значимые типичные национальные предметы быта, а следовательно, и их собственные национальные названия; личные имена; архаичные слова, нуждающиеся в этимологическом комментарии. Как отмечает Т.П. Чепкова «не менее важной языковой сущностью, в которой содержится основная информация о связи языка и культуры, являются образы» [6]. Наше исследование нацелено как раз на выявление особенностей восприятия образов, лежащих в основе английских фразеологизмов, носителями русского языка.

Для того чтобы наглядно показать несоответствие смысловой нагрузки, присущей различным образам в русском и английском языках, решено было провести анкетирование, в котором респондентам было предложено проанализировать несколько английских пословиц и предложить их толкование. Пословицы были отобраны произвольно из словаря А.В. Кунина [2].

В анкетировании участвовало 40 студентов Томского государственного педагогического университета. Респонденты выбирались среди первокурсников трех лингвистических факультетов: ФМФ, ФПСОР, ФЭУ – что должно было способствовать чистоте эксперимента. Анкета, предлагаемая студентам, состояла из трех полей. В первом опрашиваемый должен был указать свой факультет. Во втором находились шесть английских пословиц и их дословный перевод:

1. To flog a dead horse

(Букв. Стегать мертвую лошадь)

2. There is more than one way to kill a cat

(Букв. Существует не один способ убить кошку)

3. To carry coals to Newcastle

(Букв. Вozить уголь в Ньюкасл)

4. A cat in gloves catches no mice

(Букв. Кот в перчатках мышей не поймает)

5. Still waters run deep

(Букв. Тихие воды имеют глубокое течение)

6. The pot calls the kettle black

(Букв. Горшок обзывает этот котелок чёрным)

Третье поле было пустым. Респондент должен был заполнить его самостоятельно, записав в него свое мнение о значении предложенного фразеологизма.

Несомненно, отсутствие в русском языке полных эквивалентов и калек к данным пословицам, вызвало у респондентов некоторые затруднения в понимании их иносказательного смысла. Однако это обстоятельство способствовало достижению основной цели исследования, а именно выявлению особенностей восприятия и интерпретации образов английских фразеологизмов носителями русского языка

На основе анализа результатов опроса можно сделать вывод, что наиболее сложной для интерпретации респондентам показалась пословица № 2. Верно поняли её смысл только 10% опрошенных, а 60% вообще не дали ответа.

Возможно, это связано с несовпадением ассоциативного фона образа кошки в русском и английском языках. О несовпадении ассоциаций некоторых образов в разных языках говорят многие исследователи. Так, слово хлеб в русском языке полиассоциативно, что можно проследить в результате анализа ряда народных пословиц (легкий хлеб, есть чужой хлеб, садиться на хлеб и воду, перебиваться с хлеба на квас, хлеба не просит что-л.; встречать кого-л. хлебом и солью, хлеб-соль и др.), в которых отражаются взгляды русских на жизнь, русские обычаи и обряды. Как делает вывод Т. П. Чепкова, здесь прочитывается «устойчивый образ хлеба как символа жизни, материального благополучия, затраченного труда, гостеприимства», и этот образ вызывает затруднения при восприятии его иностранными учащимися [6]. Проблема восприятия заключается в том, что аналогов этой ассоциации не наблюдается в других языках, так как «категория образности не лингвистическая, а логико-психологическая», т.е. по большей части связанная с ментальностью того или иного народа [5].

Каковы же ассоциативные смыслы, связанные с образом кошки в русском и английском языках? Нижеследующая таблица представляет в сжатом виде ассоциации этого образа, существующие в сознании носителей русского и английского языков. Обозначенные в таблице ассоциации опираются на мифологические представления и фольклор двух народов, что является вполне оправданным, так как многие смысловые концепты ментальности того или иного народа находят отражение именно в древних

представлениях и устном народном творчестве. Соответствующий материал был почерпнут из различных исследований [3, 6].

Таблица

Источники ассоциаций образа кошки	Ассоциации образа кошки (кота) в русском языке	Ассоциации образа кошки (кота) в английском языке
Мифологические представления	Олицетворение « <i>черных</i> », <i>сверхъестественных, потусторонних сил</i> (бесы часто принимают облик черного кота; оборотень может ездить верхом на кошке; банник иногда принимает вид кошки; домовый часто мог принимать облик кошки и др.) [3]	Олицетворение « <i>черных</i> », <i>сверхъестественных, потусторонних сил</i> (ведьмы в фольклоре часто выступают в образе черной кошки; в Европе инквизиция сжигала черных кошек как ведьм) [3, 6]
Фольклор: Волшебные сказки	Олицетворение <i>сверхъестественной силы</i> , злой по отношению к человеку (кошка Бабы-Яги и «чудовищный» Кот баюн) и <i>мудрости, знания</i> («ученый» Кот баюн) [3, 6]	Олицетворение <i>сверхъестественной силы</i> , злой по отношению к человеку («Черный вор», «Питер-простачок») Кошка выступает в роли <i>помощника</i> («Как Джек ходил счастья искать»)
Фольклор: Сказки о животных.	Циклы «Кот, петух и лиса», «Кот и лиса», «Напуганные медведь и волки» и др. Кот – <i>спаситель</i> других животных Кот – олицетворение <i>хитрости, ловкости, удачливости</i> (с помощью чего кот одерживает верх над сильными мира сего – медведем и волком) Кот постоянно <i>доказывает свою ценность</i> , хотя поначалу <i>оказывается не у дел</i> Кот в сказках зачастую имеет имя и отчество (Кот Котофеевич, Котофей Иванович и др.) [3, 6]	Кошка – <i>случайный помощник</i> («Том – мальчик с пальчик») Кошка – <i>обычное животное</i> («Том – мальчик с пальчик», «Уиттингтон и его кошка») [3]

В результате сопоставительного исследования можно обнаружить сходство данного образа в обоих языках. Кошка является олицетворением «злых», потусторонних сил. Однако подобный ассоциативный ряд вряд ли лежит в основе фразеологизма «There is more than one way to kill a cat», хотя не следует исключать того, что за этим высказыванием тянется шлейф средневековой европейской инквизиции, которая сжигала черных кошек как ведьм. Любопытно, что варианты ответов в анкетах давали именно мистическую трактовку данному фразеологизму, которая являлась прямо противоположной его истинному смыслу – «У кошки 7 жизней», «Это бесполезно» (это значит, что кошку невозможно убить, следовательно, значение фразеологизма – «невозможно решить какую-то проблему никакими способами»). В подобном толковании фразеологизма, скорее всего, прослежива-

ется ореол сверхъестественности в восприятии кошки носителями русского языка.

Итак, рассматриваемому фразеологизму, скорее всего, не присущ мистический смысл. Здесь кошка – это просто животное. Если учесть, что перевод фразеологизма может быть таким – «есть много способов решить какую-то проблему», то возникает вопрос, почему кошка может быть проблемой. Нужно признать факт, что от животных избавлялись как только они становились старыми или в том случае, если причиняли неудобства, то есть становились проблемой, хотя убить кошку – это антигуманный акт, и таким он осмысливается как в русской, так и в английской культуре. Однако убийство животного, да еще возможность этого акта в разных вариантах, несомненно, шокирующий образ, который, в силу этого нужно воспринимать в ироническом ключе.

Еще один фразеологизм, который не был включен в анкетирование, но который весьма схож с анализируемым нами – «No room to swing a cat» (негде крутить привязанную за хвост кошку, т.е. повернуться негде). «Фантастическое сравнение делает поговорку весьма выразительным эмоциональным средством, наделённым семантико-стилистическими оттенками иронии, шутливости, гиперболы» – пишет исследователь, комментируя столь алогичный и субъективный образ [4]. На наш взгляд, сходство этих двух выражений заключается не только в иронии, но и в подсознательном отношении к данному животному (кошку можно убить разными способами (именно кошку), кошку можно крутить за хвост (именно кошку)).

Сторонники применения психоанализа в исследовании фольклора говорят, что «любая тема, вызывающая беспокойство может найти выражение в проективной форме» [1, с. 88] в фольклорных произведениях. Так, А. Дандес, рассматривая примеры «тошнотворного» американского юмора (анекдоты о мертвых младенцах), говорит, что он является «реакцией на традиционное нежелание американцев открыто обсуждать смерть и болезни» [1, с. 163]. Рискнем предположить, что в нашем случае неприятие обществом довольно распространенного антигуманного отношения к домашним животным как со стороны взрослых людей (избавиться от животного, если оно причиняет неудобства), так и со стороны детей (издевательства над животными, распространенные в детской среде, вплоть до убийства), а следовательно, беспокойство по этому поводу, находит свое отражение, то есть проецируется в частности в рассматриваемом фразеологизме. Как заявляет А. Дандес: «Фольклор дает общественно санкционированную возможность высказаться по поводу запретных и табуированных тем» [1, с. 164]. Следуя логике А. Дандеса, именно в силу нравственной неприглядности (а следовательно, табуированности) действий, совершаемых над кошкой, рассматриваемый фразеологизм провозглашает запрещенное. Однако делать такие выводы на основании анализа двух фразеологизмов, безусловно, неправомерно. Анализ английских пословиц и в целом английского

фольклора (как, впрочем, и русского) с точки зрения психоанализа требует более глубокого, более профессионального подхода.

В любом случае, фразеологизм «There is more than one way to kill a cat», построен на «черном» юморе, который не был воспринят носителями русского языка – нашими респондентами. По всей видимости, подобный юмор не свойствен русской культуре (по крайней мере, по отношению к кошке).

Заметим, однако, что, например, фразеологизм «Тянуть кота за хвост», так же, как и английское устойчивое выражение, не демонстрирует почтительного отношения к животному, хотя останавливается лишь на «невинной» детской забаве. Или всем известная детская считалка «Кошка сдохла, хвост облез – кто промолвит, тот и съест» говорит о смерти кошки, хотя в данном случае речь идет не об убийстве. Дохлая кошка здесь олицетворение чувства отвращения и брезгливости. Любопытно, что повторяющимся зачином во многих сказках о котах является ситуация, когда животное оказывается ненужным в силу разных причин и хозяева избавляются от него. Приведем примеры зачинов различных сказок: «Кот надоедал мужику (был вредным), и тот бросил кота в мешке в лесу»; «Кот жил у старика со старухой. Кот заботился о них, кормил их. А когда он стар стал, старик унес кота в лес»; «Бабка его (кота Ваську) из дому прогнала за то, что он сметану слизал»; «Когда кот состарился, у него выпали усы, зубы, глаза стали худые. Помещик его за это выгнал» и др. [3]. Иногда кота хотят убить: «Кот жил у старика со старухой, часто проказил. А когда старуха заметила, то решила его убить. Кот, узнав, что замышляет хозяйка, решил бежать» [3]. Однако намерение убить кота достаточно редко встречается в русских сказках и так и остается лишь намерением.

Если мы снова вернемся к таблице, то увидим, что образ кошки имеет различные функции в рамках двух сказочных традиций. Так, в английских сказках кошка, как правило, выполняет функцию помощника главного героя или играет саму себя (то есть образ кошки достоверен, она не говорит, не совершает человеческих поступков и т.д.), а в русском фольклоре существует целый ряд сказок, главным героем которых является кот. При этом образ этого героя предельно персонифицирован, он, как правило, имеет имя и отчество, что свидетельствует об уважительном к нему отношении народа. Он является активным персонажем, от действий которого зависит жизнь других героев, он обладает такими качествами, как хитрость, ловкость, удачливость. При этом распространенным композиционным приемом сказок является, как уже отмечалось, использование одной и той же завязки сюжета: кота выбрасывают из дома за ненадобностью (примеры приведены выше). С помощью подобных зачинов русская сказка добавляет значимости данному персонажу. Он оказывается ненужным, но весь дальнейший сюжет любовно и со смехом раскрывает положительные его черты.

Поскольку русские сказки о животных являются иносказательным изображением человеческой жизни, человеческих взаимоотношений, то, безусловно, в образе кота правомерно прочесть иносказательное воплощение

маленького человека, который способен, во-первых, благодаря своей отваге, хитрости, а во-вторых, благодаря благосклонному стечению обстоятельств, победить зло. По-видимому, сознанию носителей русского языка именно поэтому трудно было воспринять английский фразеологизм, образность которого не имеет никакого отношения к русским сказочным аллюзиям.

Таким образом, несмотря на символику, связанную с интернациональной общностью восприятия образа животного, мы можем видеть разность в расстановке смысловых акцентов в образе кошки.

Английская пословица № 4 также содержит образ кошки – «A cat in gloves catches no mice» (русский эквивалент – «Без труда не вытянешь и рыбку из пруда»). Верно поняли её смысл почти 38% опрошенных. Данный фразеологизм оказался более прозрачным для носителей русского языка, чем фразеологизм № 2, но все-таки большая часть респондентов оказалась в затруднении. Это может быть вызвано тем, что акцент сделан не на самом образе кота, как в предыдущем случае, а на значении предмета, дополняющего этот образ, то есть на образе перчаток. В средние века, перчатки были достаточно дорогим аксессуаром, позволить себе который могли только достаточно состоятельные люди, физическим трудом, как правило, не занимавшиеся, а следовательно – белоручки.

Возможно, трудности в восприятии фразеологизма заключались также в том, что он как бы заставляет представить, как выглядела бы кошка перчатках. Это достаточно оригинальный образ, который как бы отталкивается от реальных свойств этого животного (кошка не может надеть перчатки). В русском языке также есть пословица, которая, наверняка, привела бы в замешательство носителей другого языка: «Кот наплакал» (что означает «малое количество чего-либо, почти ничего»). Она также отталкивается от свойств, присущих животному (кот не может плакать). Вполне закономерно, что многие респонденты не смогли дать адекватную трактовку английскому фразеологизму.

Анализ ответов, данных респондентами по поводу пословицы № 1 («To flog a dead horse»), показал довольно высокий процент понимания ее смысла (60 % опрошенных), что обусловлено, по-видимому, прозрачностью ассоциаций образности фразеологизма. Респонденты вписывали в свои анкеты многочисленные русские пословицы («Воду в ступе толочь», «Переливать из пустого в порожнее», «Носить воду в решете» и др.) и интернациональные фразеологизмы («Сизифов труд»), смысл которых смежен со смыслом английского устойчивого выражения («делать что-то бесполезное»). Стоит отметить, что элемент бесполезности совершаемого действия, присутствующий в пословице, был отмечен практически всеми респондентами. Но, многие из предложенных вариантов содержат и другие значения, не перекликающиеся с оригиналом («Делить шкуру неубитого медведя», «Слезам горю не поможешь», «Метать бисер перед свиньями»).

Ответы, вписанные в анкету напротив английской пословицы № 3 («To carry coals to Newcastle»), массово содержали русский эквивалент «Ездить в Тулу со своим самоваром» (45 %). С другой стороны, 40 % респондентов предпочли вовсе не комментировать данное выражение, остальные 15 % – дали далекие от смысла английского высказывания ответы. Скорее всего, анкетированных привело в замешательство наличие в пословице незнакомого названия. В сознании англичанина, Ньюкасл прочно ассоциируется с углем, так как является центром угледобычи, так же как Тула в сознании русского – с ремесленным производством.

Неожиданными оказались результаты опроса относительно фразеологизма № 6 («The pot calls the kettle black»): около 50 % опрошенных дали адекватную трактовку смысла фразеологизма, несмотря на довольно высокий уровень оригинальности и субъективности данного образа. Наиболее распространенные варианты ответов: «В своем глазу бревна не видишь, в чужом – соринку замечаешь», «Чья бы корова мычала – твоя бы молчала». Остальные респонденты вписывали в анкеты несоответствующие смыслу английской пословицы варианты («Кукушка хвалит петуха, за то, что хвалит он кукушку», «Нечего на зеркало пенять, коли рожа крива», «Эх, Моська! Знать она сильна, что лает на слона» и др.).

Наконец, самой легкодоступной пониманию носителей русского языка, в результате нашего опроса, оказалась пословица № 5. Её значение верно поняли 92,5 % опрошенных, давших ответ: «В тихом омуте черти водятся». Это, по всей видимости, обусловлено использованием одного и того же образа (тихие воды – тихий омут) в обоих фразеологизмах.

Таким образом, проведенный опрос наглядно показал, что фразеологические картины мира различных народов в каких-то сферах могут совпадать. Это объясняется, во-первых, общим источником происхождения ряда фразеологизмов и, во-вторых, способностью различных народов к одинаковому образному видению мира [6]. В то же время существуют специфические черты восприятия образов окружающего мира носителями разных языков, что формирует неповторимость языковой картины мира того или иного народа.

Литература

1. Дандес, А. Фольклор: семиотика и/или психоанализ / А. Дандес. – М., 2003.
2. Кунин, А. В. Англо-русский фразеологический словарь / А. В. Кунин. – Изд. 3-е, испр. – М., 1967.
3. Утюпина, О. В. Образ кошки в сказках и мифах народов мира / Курсовая работа / О.В. Утюпина // [Электронный ресурс]: Режим доступа: // <http://ethnography.omskreg.ru/>
4. Фразеологизмы о собаках и кошках // Умные бесполезности // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://smart-useless.narod.ru/proverbs/>
5. Фразеологический образ в языковых моделях пространства, времени и количества // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.mirrabort.com/work/>

6. Чепкова, Т. П. Отанималистические фразеологизмы в языковой картине мира / Т. П. Чепкова // III Международные Бодуэновские чтения: И. А. Бодуэн де Куртенэ и современные проблемы теоретического и прикладного языкознания (Казань, 23–25 мая 2006 г.) : труды и материалы. В 2 т. / Казан. гос. ун-т; под общ. ред. К.Р.Галиуллина, Г.А.Николаева. – Казань : Изд-во Казан. ун-та, 2006.– Т. 2. – С. 274 – 277 // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.kls.ksu.ru/boduen/>

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ РЕЧЕВЫХ ПРИЕМОВ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ В СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТЕЧЕСКОМ КРАСНОРЕЧИИ

И. В. Салосина, Е. Ю. Тугушева

Томский государственный педагогический университет

*Всякое государство представляет
своего рода общение*

Аристотель [1, с. 410]

В современном обществе нечасто услышишь грамотную речь, люди порой не замечают, что их разговор не соответствует нормам литературного языка, устная речь пестрит разнообразными усеченными формами: так, вместо «привет» стали говорить «прив.», широко используются слэнговые слова и выражения. Причем, такая речевая «свобода» коснулась абсолютно всех слоев общества и даже тех его представителей, которые должны быть носителями образцового речевого поведения, в том числе и политиков. Еще во времена Аристотеля были сформулированы основные принципы, которыми должны руководствоваться государственные мужи, управляющие посредством своего речевого дара огромными массами людей. По мнению Аристотеля, речь политического деятеля должна быть доказательной, убедительной, красивой, но помимо этого, оратор должен показаться «человеком известного склада» [1]. Это положение и определяет основное содержание понятия «образ ратора». По мнению В.И. Аннушкина, «образ ратора есть сознательно выстраиваемая совокупность внешних и внутренних характеристик говорящего или пишущего» [2, с. 118]. Задачей нашей работы является выявление особенностей речевого поведения политических лидеров современности как составляющих образа ратора.

Политик – это лидер, за которым пойдет народ. По мнению А. Назаретяна, «фигуры героя, богатыря, воителя, стилизованные национальными писателями XIX века в «защитников отечества», относятся к числу стержневых образов едва ли не каждой традиционной культуры» [Цит. по: 3.]. В любое время у любого народа будет свой герой, который спасет его от бед. Каждый лидер, должен уметь эффективно воздействовать на массу людей, говорить то, что масса хочет слышать. Поэтому он должен обладать определенными личностными качествами, одним из наиболее значимых их них является харизма, уникальный личностный дар вести за собой.

Одним из ярких проявлений харизмы является речь, как одна из важнейших деталей образа ратора, который должен говорить не только правильно, но и так что бы люди задумались о содержании его выступления. Речь политика должна формировать готовность к деятельности. Поэтому её автор должен реально осознавать ответственность за последствия своих изречений, позиционировать конкретные цели.

Эффективности речевой коммуникации в социально-политическом красноречии способствует, по нашему мнению, широкое использование приемов популяризации, среди которых выделим:

- 1) различные формы обращения к аудитории;
- 2) личные местоимения я – мы;
- 3) разговорные элементы;
- 4) средства художественной выразительности;
- 5) прецедентные тексты.

Проанализировав тексты 8 речей политиков разного уровня, мы установили, что в речи политических деятелей России «друзья» является традиционной формой обращения к массовой аудитории. Так, инаугурационная речь Президента России В.В. Путина 7 мая 2000 года начинается с обращения: «Уважаемые граждане России, дорогие *друзья!*» [4], аналогичную форму обращения использует Президент Д.А. Медведев 7 мая 2008 г. [5] В тексте выступления Владимира Путина перед доверенными лицами 12 февраля 2004 года, Москва, МГУ им. М.В.Ломоносова: «Уважаемые *друзья!*» [6]. Новогоднее поздравление заместителя Председателя Государственной Думы В.В. Жириновского: «Дорогие *друзья*» [7]., такая же форма обращения используется и в тексте выступления Губернатора Томской области В.М. Кресса на торжественном концерте, посвященном открытию Года семьи [8]. Это подчеркивает особую степень единения оратора и аудитории, проявляющуюся в общности проблемного поля и целевых установок. Отметим некоторые вариации выбора формы обращения в зависимости от возраста аудитории. В речи Н.А. Николайчука, кандидата на должность мэра г. Томска, на встрече актива с ректором в ТГПУ, используется обращение «ребята». По нашему мнению, тем самым оратор хотел привлечь внимание к своей персоне, показать, что студенты университета для него как его собственные дети, у большинства присутствующих после такого обращения появилось ещё большее доверие к кандидату.

В результате проведенного анализа речей мы установили некоторые различия в культурных традициях, связанных с использованием различных форм обращения политиками различных стран. Так, торжественная речь Президента США Барака Обамы 5 ноября 2008 г. начинается с обращения: «Привет, Чикаго!» [9], но уже в инаугурационной речи используется обращение: «Дорогие сограждане!» [10]. Употребление такого вида обращений обусловлено, прежде всего, требованием соблюдения принципа уместности. Первое: это разговорное, подчеркнуто популистское, несколько фамильярное, с привкусом голливудских фильмов. Автор такого приветствия

рассчитывает на молниеносный эмоциональный отклик со стороны аудитории. На это и рассчитывает кандидат в Президенты. Таким образом, он общается своей аудиторией: «Я – такой же, как вы, парень из народа». Иная ситуация разворачивается во время церемонии инаугурации: с одной стороны официальное «сограждане», хотя отметим, приставка *со-* имеет значение определенной степени единства оратора и его аудитории. В форме *сограждане* подчеркивается общность задач, стоящих перед оратором и его аудиторией, а сочетание со словом «дорогие» усиливает эту близость.

Установление партнерских отношений с аудиторией обусловлено также варьированием местоименных форм я – мы. Например, в начале речи перед выборами на пост президента России в 2004 году В.В. Путин [6] использовал большое количество местоимений «я», «меня», этим он концентрирует внимание на своей кандидатуре. Причем, «Я» используется всегда в сочетании с активными глаголами: *уверен, обязан отчитаться, намерен делать, считаю* и т.д., подчеркивающие способность к деятельности и нацеленность на результат.

Местоимение «мы» используется в следующих контекстах: *мы обязаны, мы реализуем, мы будем укреплять, мы должны продолжить работу* и т.д. В начале речи доминирует местоимение «Я», затем оно трансформируется в «Мы», оратор убеждает аудиторию в том, что он знает, какие задачи предстоит решать, но их решение возможно только при непосредственном участии каждого.

Н.А. Николайчук в своей предвыборной речи чаще употребляет местоимение «мы», «томичи» и т.д. тем самым показывая, что он вместе с людьми, что проблема людей это и его проблема. В речах спикера Государственной Думы Томской области Б.А. Мальцева также постоянно используется название города Томск. По нашему мнению, этим он делает акцент на значимость города и жителей в своих проектах, в жизни самого политического деятеля.

Использование разговорных элементов, юмора, историй из личной жизни является также эффективным способом популяризации в речи политиков. Этот прием широко используется в текстах выступлений Б.М. Мальцева [11]. Так, синонимом пустословия в них используется выражение *сотрясение воздуха*, маленький бассейн он обозначает как «*лягушатник*», высокий уровень жизни – *жить по-человечески*, деревянные бараки – *полуразвалившиеся деревянныешки*.

Ещё одна важная деталь образа политика – это его жесты во время публичных выступлений, он не должен активно размахивать руками и кричать в микрофон, его жесты должны быть сдержанными, речь спокойная и в разговоре должна чувствоваться уверенность в правоте его слов. В.В. Путин свои речи произносит сдержанно, уверенно и каждая речь соответствует обстановке. Он никогда не говорит громко в микрофон. Создается впечатление, что этот политический лидер уверен в своих действиях и ему доверяют люди.

Использование средств художественной выразительности позволяет создать эмоциональный фон речи. Отметим широкое использование тропов и фигур в текстах выступлений о В.В. Жириновского. Прежде всего в этих речах часто используются риторические вопросы, которые позволяют держать аудиторию в сильнейшем эмоциональном напряжении: *Вы понимаете, что вы делаете? На чём выигрывает Запад, чего не могут понять наши левые силы? Когда заработает система?*. Помимо этого им используются яркие образные сравнения: *наша страна вся, не только экономика, это машина, у которой работает только тормозная система* [12].

Большое количество средств художественной выразительности используется и в речах Б.М. Мальцева. Он говорит людям то, что они хотят услышать. Вот его часть речи из статьи «Мегаполис Томск – реальность или утопия», полный текст опубликован в газете «Красное знамя», 22 июня 2004 г. [11]: «Чтобы северчане не чувствовали себя инопланетянами на стыке городов Томск – Северск, можно и нужно построить новый суперсовременный район. Земля – без сноса, канализация – есть, тепло – есть, электроэнергия – есть, вода – есть! Этот участок – настоящий заповедник в черте города, громадный массив древнего соснового бора, в котором еще 200 лет назад охотились губернаторы. Сосновый бор окружает прекрасный смешанный лес, в котором протекает красивейшая из томских речек – Киргизка, с запада район подпирает река Томь». Далее он предлагает немислимый план застройки этого участка. Рубленные фразы, использование тире, четыре *есть* и в конце – риторическое восклицание – позволяют убедить слушателя в реальности такого будущего. А многочисленные эпитеты идеализируют его образ.

Частое явление в социально-политическом красноречии – использование прецедентных текстов, которые О.В. Лисоченко определяет как «извлечение из источника – предшествующего текста, включенное во вновь создаваемый текст» [13, с. 27]. По нашему мнению, данный прием позволяет оратору создать эффект универсальности содержания речи.

В выступлении В.В. Жириновского на заседании Президиума о внесении изменений в Федеральный закон «О федеральном бюджете на 2009 год и на плановый период до 2010 и 2011 годов» «О дополнительных мерах, направленных на поддержку финансового рынка и отраслей экономики Российской Федерации» [12] используется притча: «А вот по этому закону и по всем трём, связанным с бюджетом, мы действуем по принципу раздачи рыбы вместо удочек. Известная притча, что лучше населению дать рыбу. На складе рыба есть пока, но когда склад опустеет, то у вас не будет людей, которые сами смогут через удочку обеспечить себе питание». В выступлении Б.А. Мальцева «Слухи о неизбежной «кончине» электротранспорта – сильно преувеличены» [14] ссылка на классическую литературу: «Да... Воистину не перевелись «светлые головы» в наших городах и весях! Помнится у Салтыкова–Щедрина один градоначальник сжигал гимназии, чтобы

прославиться. А у нас детские сады позакрывали под предлогом низкой рождаемости, теперь детей девать некуда».

Анализ текстов речей политических деятелей различного уровня позволил нам установить некоторые закономерности использования стилистических и лексических средств русского языка в социально-политическом красноречии, мы выделили несколько приемов популяризации, характерные для речей данного вида. Это, во-первых, обращение к аудитории, которое варьируется в соответствии с поставленными оратором задачами, социальным статусом и целевыми установками слушателей. Во-вторых, использование местоименных форм «я – мы» для установления партнерских отношений. В-третьих, употребление в речи разговорных элементов и средств художественной выразительности используются для концентрации внимания вокруг описываемой проблематики, привлечения внимания слушателей. В четвертых, использование в речи прецедентных текстов, рассказов из личной жизни, историй, с целью демонстрации близости оратора к каждому слушателю.

Литература

1. Аристотель. Этика. Политика. Риторика, Поэтика. Категории / Аристотель – Мн.: Литература, 1998. – 1392 с.
2. Аннушкин, В. И. Риторика. Вводный курс : учебное пособие / В. И. Аннушкин. – М. : Флинта [и др.], 2006. – 296 с.
3. Почепцов, Г. Г. Теория коммуникации [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.nir.ru/socio/articles/poch.htm#_Тoc522038342.
4. Путин, В. В., Инаугурационная речь 7 мая 2000 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://grani.ru/Politics/President>.
5. Медведев, Д. А. Инаугурационная речь 7 мая 2008 года [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.kremlin.ru>.
6. Выступление В.В. Путина перед доверенными лицами 12 февраля 2004 года, Москва, МГУ им. М.В.Ломоносова [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.putin2004.ru/shtab/dover/402C6917?session=4357442eea104b8c0f095d6b1ee89b49>.
7. Жириновский, В. В. Новогоднее поздравление [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ldpr.ru/events/actualno/5708/>.
8. Выступление Губернатора Томской области В.М. Кресса на торжественном концерте, посвященном открытию Года семьи в Томской области [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://kress.tomsk.ru/ru/words/vistup/5092>.
9. Обама, Барак Торжественная речь 5 ноября 2008 г. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : www.echo.msk.ru
10. Обама, Барак Инаугурационная речь [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.echo.msk.ru/programs/beseda/567411-echo.phtml>
11. Мальцев, Б.А. Мегapolis Томск – реальность или утопия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.tomskinvest.ru/content.php?mapID=188&itemID=927>
12. Выступление В.В. Жириновского на пленарном заседании 17 декабря 2008 года о федеральном бюджете на 2009 год [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.ldpr.ru/press/slovo_deputata/5704.

13. Лисоченко, О. В. Риторика для журналистов: прецедентность в языке и в речи: учебное пособие для студентов вузов / О. В. Лисоченко ; под ред. проф. Л. В. Поповской (Лисоченко). – Ростов-на Дону : Феникс, 2007. – 318 с.
14. Выступление Председателя Государственной Думы Томской области Б.А. Мальцева «Слухи о неизбежной «кончине» электротранспорта – сильно преувеличены» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http: // дума.tomsk.ru/page/754](http://duma.tomsk.ru/page/754).

КОММУНИКАТИВНАЯ СТИЛИСТИКА ТЕКСТА

ТИПЫ ЦВЕТОНАИМЕНОВАНИЙ В ЛИРИКЕ А. БЕЛОГО

И. В. Кочетова

Томский государственный педагогический университет

Цветообозначения (*колоремы, колористическая лексика*) обладают большой культурной значимостью. Как компонент культуры цвет приобретает сложную и разнообразную систему смыслов, толкований, становится воплощением культурных ценностей. Цветовая среда, цветовое видение мира в каждую эпоху осмысливается в соответствии с «цветокультурными» установками [1, с. 4].

Классификация цветообозначений – одна из самых трудноразрешимых проблем в лингвистике. Исследователи нередко задумываются над вопросом: осуществимо ли полное описание имен цвета.

В задачи статьи входит создание типологии цветообозначений с учётом особенностей их использования в поэтическом тексте. В качестве материала исследования взяты сборники А. Белого: «Золото в лазури» (1904), «Пепел» (1908), «Урна» (1909). Они логически связаны между собой и насыщены различными цветонаименованиями.

Можно выделить следующие аспекты анализа цветообозначений в языковой картине мира поэта: 1) по функции; 2) по частеречной принадлежности; 3) по признаку имплицитности / эксплицитности.

1. С точки зрения функций можно выделять цветообозначения, выполняющие ту или иную функцию или совмещающие их.
2. С точки зрения принадлежности к разным частям речи можно дифференцировать атрибутивные (выраженные прилагательными, причастиями), глагольные, субстантивные; адвербиальные цветообозначения (выраженные наречиями и деепричастиями).
3. По признаку эксплицитности / имплицитности можно различать прямые цветообозначения (эксплицитные) и косвенные (импли-

цитные), содержащие соответствующую дифференциальную или потенциальную сему.

Рассмотрим подробнее данные типы цветообозначений.

1. Типы цветообозначений с точки зрения выполняемых ими функций

1. К функциям, которые выполняют цветонаименования, относится *текстообразующая*. Textoобразующая деятельность трактуется нами с точки зрения коммуникативной стилистики текста широко – как первичная текстовая деятельность, направленная на порождение текста как целого речевого сообщения [2, с. 73]. «Слово как основная единица языка играет ключевую роль в тексте. Textoобразующие возможности слов связаны с его коммуникативным потенциалом. Он определяется как закреплённая в сознании носителей языка благодаря ассоциативности мышления и имеющейся в обществе традиции употребления потенциальная способность слов прямо или косвенно соотноситься с определёнными ситуациями общения, передавая «квант» знания о явлениях реального мира или сознания и определённый прагматический заряд (он может быть и нулевым)» [2, с. 86–87].

Например, цветообозначение *золотой* в стихотворении «Золотое руно» является сквозным и организует всю структуру художественного текста: (золотой – «цвета золота, блестяще жёлтый») [4, с. 233], «солнечный щит» – прилагательное *солнечный* вызывает ассоциации, связанные с ярко-жёлтым цветом. Основная сюжетная линия этого стихотворения – стремление к солнцу. Солнце становится образом-символом, имеющим свой лирический сюжет, к которому автор прибегает в своих стихотворениях: «Гимн Солнцу», «Солнце», «За Солнцем», «В полях»: «Солнца контур старинный...».

2. Цветообозначения могут выполнять *смыслообразующую* функцию, которая заключается в способности актуализировать эстетический смысл, передавать основную суть высказывания: «*На небо вернусь / Средь ясного часа. / Опять завернусь / В кусок голубого атласа*» («Смерть»). Цветообозначение *голубой* в составе метафорического оборота актуализирует смысл «смерть» и его употребление является значимым для этого стихотворения.

Интересно отметить, что смысл «смерть» в поэтических текстах другого автора – Н. Гумилёва выражается другим цветообозначением – *белый*: «*Мне снилось: мы умерли оба, / Лежим с успокоенным взглядом. / Два белые, белые гроба / Поставлены рядом*» («Мне снилось»).

3. *Прагматическая функция* цветонаименований связана с их способностью оказывать влияние на познавательную деятельность читателя. Создавая художественный текст, поэт использует разные приёмы воздействия на адресата. Особенно часто прагматическая функция реализуется через такой способ выдвижения, как конвергенция, которая заключается в синтезе ряда средств и приёмов, выполняющих одну функцию. Так в процессе анализа стихотворения А. Белого «В полях» была выявлена сопряжённость приёмов: повтор, градация и др. «*Солнца контур старинный, / золотой,*

огневой ..., / апельсиновый и винный / над червонной рекой / От воздушного пьянства / онемела земля. / Золотые пространства, / золотые поля...// От всего золотого к ручейку убегу – / холод ветра ночного / на зелёном лугу». А. Белый сознательно использует в стихотворении повторы слов одного и того же цветового спектра: цветообозначение «золотой» употреблено 5 раз, что способствует возникновению смысловых ассоциаций, влияет на образное мышление читателя. Также автор употребляет ряд синонимичных прилагательных «золотой» (золотой – «цвета золота, блестяще жёлтый») [3, с. 233], «огневой» (огневой от огонь – «горящие светящиеся газы высокой температуры, пламя») [3, с. 444] – эта лексема не содержит прямого указания на цвет, но на уровне потенциальной семы мы представляем жёлтый и оранжевый цвета); «апельсиновый» (апельсин – «цитрусовое дерево, сочный плод с кожурой оранжевого цвета») [3, с. 27]; «винный» (от вино – «алкогольный напиток, преимущественно виноградный: красное или белое вино») [3, с. 83]; «червонный» – «устар. красный, алый» [3, с. 880]. Данные синонимы, расположенные по принципу градации, употребляются А. Белым для усиления эмоционального впечатления, способствуют всестороннему описанию художественной реальности.

Отметим, что в художественных текстах А. Белого часто наблюдается полифункциональность цветообозначений: одна и та же колорема может выполнять сразу несколько функций. Например, в стихотворении «Деревня»: *«Дни за днями, год за годом / Вновь за годом год. / Недород за недородом. / Здесь – немой народ. // Пожирают их болезни, / Исушает глаз... / Промерцает в синей бездне – / Пророжит – алмаз, // Да заря багровым краем / Над бугром стоит. / Злое поле жутким лаем / Всхлипнет; и молчит»*. Цветонаименование «багровый» выполняет как характеризующую функцию, создавая мрачную картину «деревни», так и воздействующую, оказывая влияние на сознание воспринимающего текст читателя, актуализируя смыслы «горе», «печаль», «страдания».

Таким образом, цветообозначения могут дифференцироваться функционально. Часто наблюдается совмещение разных функций, одна из которых может доминировать.

2. Типы цветообозначений по частеречной принадлежности

Проведя количественный анализ цветообозначений в сборниках «Золото в лазури», «Пепел», «Урна», мы убедились, что доминирующую группу составляют цветонаименования, **выраженные: 1) прилагательными**: «зелёный плащ» («Возврат»), «тюльпан алый» («Безумец»), «багровый закат» («Каторжник»), «чёрный бархат» и др., но также встречаются 2) **глаголами**: «Закат полосой багряной / Бледнеет в дали за горой» («В поле»), «В лесу **обагрилась** земля» («Каторжник») и др.; 3) **существительными**: «Нет сиянья червонца. / Меркнут светочи дня. / Но везде вместо солнца / ослепительный **пурпур** огня» («Золотое руно»), «И вижу – в молчанье немом / сквозь **зелень** лепечущих лавров / на выступе мгlistом, крутом / немой поединок кентавров» («Битва кентавров»), «При дороге в **темень** сухо / Чир-

кает сверчок» («Деревня») и др.; 4) **причастием и деепричастием**: «*Ноты руку воздел к небесам / И тонул в ликовании мира. / И заластился к нам / Голубеющий бархат эфира*» («Бальмонт»), «*Золотея, эфир просветится / и в восторге сгорит*» («Золотое руно»). По нашим данным, в лирике А. Белого преобладают цветообозначения, выраженные прилагательными, и не случайно, ведь эта часть речи указывает на признак предмета, характеризует его и создаёт яркие образы.

3. Имплицитные цветообозначения

Поэтический текст, являясь отражением духовного опыта автора, его концептуальной картины мира, содержит эксплицитно и имплицитно выраженную информацию. Имплицитный смысл текста (невербализованный, скрытый, требующий разгадки, сотворчества с автором) обусловлен самой природой языкового знака [4, с. 16].

В поэзии А. Белого часто употребляются слова, имплицитно выражающие значение цвета. Это значение проявляется в контексте стихотворения. Связь слова с обозначением цвета может быть выражена на уровне семемы, на уровне отдельных дифференцированных сем или на уровне потенциальных сем.

Например, ярким имплицитным цветообозначением на уровне дифференциальной семы является лексема *кровь* – «у человека и позвоночных животных: обращающаяся в кровеносной системе *красная* жидкость, обеспечивающая питание и обмен веществ всех клеток» [3, с. 308]: «Здравствуй, брат! За око око. / Вспомни: **кровь за кровь**... // **Красной** струёю прыснул / **Красной крови** ток. / Ножик хрястнул, ножик свистнул / В грудь, в живот и в бок // Покрывая хрип проклятий, / В бархатную новь / Из-под **красной** рукояти / пеной свищет **кровь**» («Убийство»). В словосочетании «*красной крови*» мы видим усиление цветового признака: прилагательное *красный* подчёркивает цветовой признак, а словоформа «*кровь*» дополняет. Поэт сознательно использует цветообозначение *красный* и словоформу «*кровь*» несколько раз, для усиления прагматики текстового фрагмента.

Часто названия флористических объектов заключают в себе имплицитные цветовые значения: «*Как стёрся изогнутый серп / среди нежно белеющих лилий – / облупленный герб / дворянских фамилий*» («Заброшенный дом») (лилия – «луковичное растение с прямым стеблем и крупными красивыми белыми цветками в виде колокола» [3, с. 326]; «*Опять отрясает сирень / Лучистые, чистые брызги*» («В весенние волны зари») (сирень – «крупный садовый кустарник с лиловыми, белыми или розовыми душистыми соцветиями» [3, с. 719].

Имплицитное цветовое значение может быть выражено через связь с определёнными природными объектами: «*Пожаром склон **неба** объят...*» («Золотое руно») (небо – «всё видимое над землёй голубое пространство») [3, с. 401]. На уровне потенциальной семы к цветообозначениям можно отнести лексему «*солнце*» – «небесное светило – раскалённое плазменное тело шарообразной формы» [3, с. 745]: «*Солнцем сердце зажжено. / Солнце*

– к вечному стремительность. / Солнце – вечное окно / в золотую ослепительность» («Солнце»).

Содержат имплицитное цветовое значение и глагольные формы: «Огнѣм **загорелась** волна» («Подражание Гейне») (гореть – «поддаваться действию огня») [3, с. 139]; «Светозарные волны, искрясь, / **озаряют** кресты колоколен» («Три стихотворения») (озарить – «ярко осветить») [3, с.448].

Названия драгоценных камней на уровне дифференциальных сем актуализируют цветовое значение, и А. Белый довольно часто к ним обращается, употребляя их в переносном значении: «Нальѣтся в окна **бирюза**, / Воздушное нальѣтся **злато**» («Пока») (бирюза – «матовый драгоценный камень голубого или зеленоватого цвета») [3, с. 48]. «Всѣ небо в **рубинах**» («Золотое руно») (рубин – «драгоценный камень красного цвета») [3, с. 685].

Таким образом, роль имплицитных цветообозначений, актуализирующих цветовые образы различных реалий художественного мира А. Белого, велика. Выделенные нами функции цветообозначений в лирике автора, их частеречное разнообразие, наличие эксплицитных и имплицитных цветоименований – свидетельство художественного мастерства поэта, стремящегося не просто создать текст, а сделать его максимально насыщенным, ярким, интересным и вызывающим желание обратиться к нему вновь. Читая стихотворения автора, складывается впечатление, что он играет с текстом, со словом, обращается к читателю и старается быть понятным.

Литература

1. Григорьева, И. В. Исследование цветообозначений в современной лингвистике / И. В. Григорьева. – Казахстан, 2006. – С. 1- 4.
2. Болотнова, Н. С. Филологический анализ текста. В 3 ч. Ч. 3. Структура текста. Текстоборазующие возможности языковых единиц. Факторы текстообразования: учебное пособие / Н. С. Болотнова. – Томск : Том. гос. пед. ун-та, 2005. – 272 с.
3. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М. : Азбуковник, 1997. – 944 с.
4. Карпенко, С. М. Роль ассоциативных связей слов в выявлении имплицитного смысла текста (на материале лирики Н.С. Гумилёва) / С. М. Карпенко // Лексические аспекты смыслового анализа художественного текста в вузе и школе : материалы научно-практического семинара. Томск, 26 апреля 2001 г. ; под ред. проф. Н. С. Болотновой. – Томск : Том. гос. пед. ун-та, 2001. – С. 16–20.

ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ В ЛИРИКЕ З.Н. ГИППИУС

А. Н. Апалькова

Томский государственный педагогический университет

Самые ранние суждения о цвете связаны с возникновением учения об ауре. В настоящее время изучением цветового воздействия занимаются

учёные разных областей знания – от психологии [1-4] до лингвистики [5-6]. В психологии с точки зрения воздействия на человека цвет именуется фактором психической регуляции (термин П.В. Яньшина [4]). В психолингвистике изучается воздействие цветообозначений, т.е. лексем, отобранных автором для наименования определённого цвета.

Цвет комплексно влияет на психофизиологическое состояние человека, включая эмоциональное состояние. Цветообозначения обладают тем же свойством. Кроме эмоциональной стороны влияния цветообозначений на человека, есть и символическая.

В творчестве З.Гиппиус [7] имеются такие произведения, в которых цветообозначения несут большую регулятивную нагрузку по сравнению с другими лексемами. Они входят в смысловой центр текста, являясь символом и воздействуя на эмоциональное состояние читателя.

Спектр колористической характеристики художественного мира Гиппиус довольно широк. Он включает в себя такую цветовую гамму, как серый, зелёный, красный, белый, чёрный, золотой, серебряный, оранжевый, голубой, лиловый, жёлтый. Доминирующими являются красный, белый, чёрный. Красный цвет автор не именуется прямо. Для этого использованы такие лексемы, как «кровавый» («Цветы ночи»); «багровый» («Там»); «алый», «алая» («Тихое пламя»); («Кровь»); («Швея»).

Для выявления влияния цветообозначений на читателя был проведен пилотажный эксперимент, в котором участвовали 30 человек – студентов филологического факультета ТГПУ. Информантам было предложено стихотворение З. Гиппиус «Лазарь». Произведение является ярким примером того, как биография и личность поэта влияют на смысл и идейное содержание текста. З.Н. Гиппиус жила в Петербурге во время первой русской революции, стала свидетелем многих трагедий. Определив свое отношение к революции как негативное, Гиппиус эмигрировала во Францию. В своих дневниках автор неоднократно в довольно резкой и жёсткой форме отзывалась о существовавшем при большевиках порядке.

«Лазарь» – продолжение раздумий Гиппиус о силе и значении революции. С образом революции связан красный цвет, который является знаком крови и убийств – *«Бегают девочка с красной лейкой, / пустоглазая, и проворен бег; / а её погоняют: спешки-ка, лей-ка, / сюда, на камень, на доски, в снег!»* События в Петербурге описаны аллегорически: *«Скалится девочка: «Везде побрызжем!» / На камне – смуглость и зыбь пятна, /А снег дымится кружесом рыжим, / Рыжим, рыжим, рыжей вина»*. Оранжевой становится кровь на снегу, «кружево рыжее» – метафора, образно запечатлевшая следы пролитой крови.

Информантам предлагалось описать эмоции, стимулированные словами «красный», «рыжий», взятыми безотносительно к стихотворению. После прочтения текста нужно было определить силу его воздействия на эмоции по шкале: *не оказало влияния / оказало слабое влияние / впечатление сильное, но быстро исчезает / сильное, сохраняющееся долгое время впечатле-*

ние. Затем нужно было оценить текст, исключая цветообозначения, описать эмоции, возникающие на основе слов «красный», «рыжий» еще раз. В итоге, судя по полученным результатам, наблюдался переход от оптимистического восприятия, удовольствия, радости – к гневу, ярости, возбуждению, жалости.

Цветообозначения «красная», «рыжий», в данном тексте являются эмоционально действенными, они способны влиять на изменение эмоционального состояния читателей. Воспринимая текст без цветообозначений, информанты отмечали противоположную эмоциональную тональность (разброс составляет 10-15%). Таким образом, актуальный смысл цветообозначений меняет их эмоциональную окраску в контексте стихотворения «Лазарь».

Красный цвет обычно вызывает возбуждение [8]. Об этом можно судить по стихотворению З. Гиппиус. Но вместе с тем она внесла в смысл лексемы «рыжий» нечто таинственное, мистическое, зловещее, о чем умалчивают психолингвисты.

Черный цвет – то, что стало символом времени русской революции. В стихотворениях поэта закрепились такие образы, как «черная ночь» («Осень»); «ветер черный» («Нелюбовь», «Опустошение»); прилагательное «черный» используется в функции эпитета при таких существительных, как «могила» («Земля»); «пьявки» («Пьявки»); «окна» («Противоречия»); «душа» («Она»). В стихотворении «Черный серп» проявилась свойственная автору тенденция использования данных цветообозначений. Образ месяца, определяемый постоянным эпитетом «черный», статичен. Данная лексема приведена в начале стихотворения и в конце, олицетворяя цикличность, вечность, неизменное течение времени. Особо заметны эти качества в контрасте с изменениями эмоций лирического героя – от спокойствия «*лежу, покорный*», до возбуждения и страха «*И страх мой – и тот притворный: я рад, что кругом темно*». Под действием темноты и реалий черного цвета лирический герой остается недвижимым.

Символична и тема отречения от христианства и покаяния притчи о превращении Христом воды в вино: «*Чьей силою чудотворной / Вода перейдет в вино?*» [Там же]. Лирический герой олицетворяет русский народ, который при установлении власти большевиков вынужден был отрицать религию. Актуальный смысл лексемы *черный* – воплощение нависшей над страной угрозы, следствием которой явилось ограничение действия и движения людей. К данному определению прибавляется символический план – о борьбе против христианства в нашей стране.

Символика белого цвета «черный – белый», связана в лирике Гиппиус с темой религии, образом Бога. В особенностях использования данных цветообозначений в стихотворениях автора часто наблюдается трагическая окраска, связанная с образами смерти, могилы, савана: «*Как саван белый, / Свисают складки на ковер*» («Часы стоят») ; «*Люди вынесли гроб, белый,*

тяжелый, / И на дороги с усилием старались положить» («Алмаз»); «И вижу я – на ком-то загораются сияньем белые венцы...» («Ночь»).

В сознании русского человека прочно установилась связь белого цвета с символикой христианства [8]. Произведения «Благая весть», «Иметь», «Нескорбному учителю» отражают эту тенденцию. Приведем примеры: в стихотворении «Благая весть» к героине приходит «Светлоокый» и даёт ей белый цветок в знак своего благословления, участия в ее судьбе. Белый цвет является первым вестником божественного: еще до прихода Бога «В окне, / За окном – мелькнуло белое». В других стихотворениях «Иметь»; «Нескорбному учителю» белый цвет сопровождает образ Бога, вначале предваряя его появление: *«Пусть круче всход – белей ступени. / ...Хочу дойти, хочу узнать, / Чтоб там, обняв Его колени, / И умирать, и воскресать»;* *«Иисус в одежде белой, / Прости печаль мою!»*. Гиппиус опирается на культурные традиции, связанные с символикой белого цвета, воздействуя с её помощью на читателя.

Таким образом, тема Бога и веры – одна из ведущих в творчестве Гиппиус; белый цвет проходит лейтмотивом через все произведения поэта на данную тему. Этот цвет является провозвестником божественного в тексте, концентрацией всех эмоций, которые связываются с верованием. Черный же цвет олицетворяет собой хаос, отсутствие у человека внутренних критериев поведения. Наряду с красным, черный цвет стал у Гиппиус символом революции. Можно отметить качественно новое в характере влияния красного цвета на читателя: в лирике автора усилены его возбуждающие способности, характеризующиеся побуждением к действию, агрессивности. Наличие же цветообозначений, отражающих черный колорит, угнетает эмоциональное состояние читателя, а повтор данного цветообозначения в одном тексте создает своеобразный «эффект затмевания смысла текста», несет в себе слишком большую негативную семантику.

Литература

1. Драгунский, В. В. Цветовой личностный тест / В. В. Драгунский. М. : Харвест Аст, 2000. – 445 с.
2. Измайлов, Ч. А. Цветовая характеристика эмоций / Ч. А. Измайлов // Вестник МГУ. 14 Психология. – 1995. – № 4. – С. 27–35.
3. Ткаченко, Е. И. Таинственный мир цвета / Е. И. Ткаченко. – М. : Юный художник, 1999 – 326 с.
4. Яньшин, П. В. Цвет как фактор психической регуляции / П. В. Яньшин // Прикладная психология. – 2000. – № 4. – С. 14–27.
5. Гак, В. В. Эмоции и оценки в структуре высказывания и текста / В. В. Гак // Вестник МГУ. 9 Филология. – 1999. – № 3. – С. 87–95.
6. Фрумкина, Р. М. Цвет, символ, сходство / Р. М. Фрумкина. – М. : Академия, 2001. – 254 с.
7. Гиппиус, З. Н. Забытая книга / З. Н. Гиппиус. – М. : Художественная литература, 1991. – 471 с.
8. Трессидер, Д. Словарь символов / Д. Трессидер. – М. : Аст, 1999. – 500 с.

ЗАКОН СМЫСЛОВОЙ «ИЗБЫТОЧНОСТИ» И ЕГО ЛЕКСИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ Б. ПАСТЕРНАКА

Т. Головина, И. Н. Тюкова

Томский государственный педагогический университет

Закон смысловой «избыточности» обусловлен эстетической природой художественных произведений и их коммуникативной ориентацией [1, с. 138]. Приобщая читателя к своему мировидению, автор тем или иным способом выделяет по «вертикали» и «горизонтали» текста особо важные детали, многократно актуализирует концептуально значимый смысл [Там же, с. 145–146].

Статья посвящена рассмотрению одного из принципов реализации данной коммуникативной универсалии в поэтических текстах Б. Пастернака – «многократное усиление характерного признака художественной реалии» [Там же, с. 147]. Материалом исследования послужили сборники «Начальная пора» и «На ранних поездах», принадлежащие к раннему и позднему периоду творчества поэта.

Как показали наши наблюдения, в текстах этих сборников закон смысловой «избыточности» проявляется очень ярко, особенно это заметно в поздних стихах. Для усиления одного и того же эстетически значимого смыслового признака Б. Пастернак использует приём повтора, в реализации которого участвуют тропы (в работе рассматриваются лишь метафоры) и разные виды синонимов. При этом вербально выраженные смысловые признаки связаны, как правило, отношениями усиления [2, с. 208–217]. Нами были выявлены следующие типы усиления, выделенные Н.С. Болотновой [Там же, с. 211–212] на уровне лексем и предложений: 1) семное усиление, «основанное на повторе отдельных компонентов значения»; 2) семемное усиление, связанное «с повтором семем или семантических множителей»; 3) эксплицитное и 4) косвенное, имплицитное усиление.

Обратимся для иллюстрации к стихотворению «Летний день» (сб. «На ранних поездах»), одним из ключевых образов которого является солнце, раскаленное до предела. В описании ситуации жаркого летнего дня наиболее значим смысловой признак «солнечный жар, пекло», который многократно актуализируется в текстовых парадигмах, по «вертикали» текста благодаря ассоциативно-семантическим связям слов [2, с. 210]: «перегорает», «парит», «раскалена», «жаркая», «зной», «обожжет»: «Перегорает целина / И парит спозаранку, / И вся земля раскалена, / Как жаркая лежанка... « И в спину мне ударит зной / И обожжет, как глину» (В данном случае наблюдается семное усиление).

Автор подчёркивает названный признак также и словом «костёр», символический смысл которого трактуется как «усиление силы солнца» [3, с. 180]: «У нас весною до зари / Костры на огороде, – / Языческие алтари...».

В стихотворении «Ложная тревога» многократное выдвижение (семное усиление) признаков «сырость» и «печаль» достигается также благодаря ассоциативно-семантическим связям слов: «дождливые», «сырые», «слёзы», «вздохи», которые отсылают читателя к теме душевных терзаний лирического героя: «...Дождливые закаты / Сырые вечера. // Проглоченные слезы / Во вздохах темноты...».

Многократная актуализация признаков «боль», «смерть» (они связаны отношениями семемного усиления) в стихотворении «Старый парк» осуществляется с помощью повтора лексем и разных форм одного слова [2, с. 211]: «Зверской боли крепнут схватки, / Крепнет ветер, озверев / И летят грачей девятки / Черные девятки трепф».

Метафоры «грачей девятки», «черные девятки трепф» рисуют яркую картину трагической судьбы солдат, а тезаурусные знания адресата помогают понять глубинный смысл текста. Так, например, цифра 9 символизирует переработанную жизнь [3], т. е. память, а грач – как выживание, так и смерть, плохие предзнаменования [4, с. 102].

Аналогичная форма реализации закона смысловой «избыточности» (повтор лексем и семемное усиление) отмечена и в стихотворении «Смерть сапера». Повтор лексем «там» и «езде» актуализирует смысл «повсюду», что дает читателю возможность, определив диапазон распространения вражеских войск, понять трагичность ситуации: «Вот и обрыв. Мы без свидетелей / У края вражьей обороны. // Вот там она, и там, и тут она – / Везде, везде, до самой кручи...».

Здесь же используется и повтор синонимов, позволяющий подчеркнуть концептуально значимый смысл «исполненный спокойствия»: «Но чем обстрел дымил багровее, / Тем равнодушнее к осколкам, / В спокойствии и хладнокровии / Работали мы тихомолком». Спокойствие саперов, будничность, привычность того, что они делают в условиях непрерывного обстрела, косвенно подчеркивается и словосочетанием «работали тихомолком».

Прием повтора используется Б. Пастернаком и в ранней лирике, однако, как показал сопоставительный анализ текстов двух поэтических сборников, – гораздо реже. Было установлено, что закон смысловой «избыточности», как правило, реализуется здесь не на поверхностном (вербальном), а на глубинном (ассоциативном) уровне, что обусловлено чрезмерной метафоричностью стиля раннего Пастернака.

Так, например, в стихотворении «Сон» на вербальном уровне, благодаря лексическому повтору и ассоциативно-семантическим связям слов, многократно усиливается смысловой признак «меняться, становиться старым»: «Но время шло, и старилось, и глохло...» (1-я строка второй строфы) и «Но время шло и старилось...» (начало третьей строфы). Данная метафора получает новое наполнение лишь в рамках целого стихотворения: глубинный смысл «сожаление об уходящем времени, утраченной молодости, любви» формируется «в перспективе целого текста» [2, с. 207].

Эмоциональное состояние лирического героя: острая душевная боль, сердечные дерзания, вызванные пониманием того, что невозможно ничего вернуть, что всё в прошлом, всё лишь только «сон» (и в прямом, и в переносном смысле), передается за счет косвенной актуализации соответствующих признаков. Приведем вторую строфу полностью: *«Но время шло, и старилось, и гложло, / И паволокой рамы серебра, / Заря из сада обдавала стекла / Кровавыми слезами сентября»*.

Можно предположить, что осень олицетворяет завершение определенного жизненного этапа. «Кровавые слёзы» ассоциативно сопрягаются с чувством сильной тоски, грусти. Косвенное усиление данного смыслового признака происходит и в последней строфе: *«...Я пробудился. Был, как осень, тёмн / Рассвет...»*.

В стихотворении «Пирь», используя повторы, автор передает тяжелое душевное состояние лирического героя – разочарование, страдание, тревогу: *«Пью горечь тубероз, небес осенних горечь / И в них твоих измен горящую струю. / Пью горечь вечеров, / Ночей и людных сборищ, / Рыдающий строфы сырую горечь пью»*. Таким образом, многократный сквозной повтор ключевой метафоры «пью горечь» в сочетании с вариативным повтором (варьируется «объект», на который направлено действие) создаёт минорную тональность и актуализирует смысл «горечь окружающего мира, который поэт принимает, как бы пропускает через себя» (он «пьёт» и «горечь тубероз», и «горечь небес», и «горечь измен возлюбленной», «горечь вечеров» и даже «горечь строфы»).

Принимая во внимание название стихотворения, а также ассоциативно и по смыслу сопряженные с ним лексемы и сочетания («здравец виночерпьем», «трезвости не терпим», «застольцы наших трапез»), можно предположить наличие и глубинного смысла: «состояние опьяненности лирического героя, вызванное всем, что его окружает – трагичностью мира, бытия», «обреченность поэта на страдания и неизбежность разочарований».

Итак, проведенный нами анализ двух сборников Б. Пастернака, принадлежащих к раннему и позднему периодам творчества поэта, позволяет нам сделать ряд предварительных выводов.

1) Закон смысловой «избыточности» проявляется в таком принципе словесно-художественного структурирования текста, как «многократное усиление характерного признака художественной реалии».

2) Данная коммуникативная универсалия и в том, и в другом сборнике реализуется преимущественно за счет лексических повторов, при этом частотность данного приема в поздней лирике (сб. «На ранних поездках») выше.

3) Лексическое воплощение закона смысловой «избыточности» также различно: в сборнике «Начальная пора» он реализуется в основном за счет метафорических средств, в то время как в стихах позднего периода доминируют синонимы и слова, характеризующиеся ассоциативно-семантической связью, поэтому закон смысловой «избыточности» выражен здесь ярче – на поверхностном (вербальном) уровне.

4) Вербально выраженные семантические признаки художественных реалий связаны, как правило, отношениями усиления разных типов (на уровне лексем отмечено семное и семемное усиление, на уровне высказываний – эксплицитное и имплицитное, косвенное усиление).

Литература

1. Болотнова, Н. С. Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте // Н. С. Болотнова. – Томск : Изд-во Том. пед. ин-та.-1994. – 212 с.
2. Болотнова, Н. С. Художественный текст в коммуникативном аспекте и комплексный анализ единиц лексического уровня // Н. С. Болотнова. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 1992. – 312 с.
3. Символика чисел // [http:// www.simvolika.com/ua/node](http://www.simvolika.com/ua/node)
4. Словарь символов / Под ред. Г. И. Царева. – Изд-во Ассоциации Духовного Единения «Золотой Век», М., 1995. – 402 с.

ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКИЕ МЕТАФОРИЧЕСКИЕ ОБОРОТЫ (НА МАТЕРИАЛЕ АТРИБУТИВНЫХ СЛОВСОЧЕТАНИЙ В ЛИРИКЕ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ)

А.В. Громова

Томский государственный педагогический университет

В задачи статьи входит изучение индивидуально-авторских метафорических оборотов, включающих имена прилагательные, в поэтических текстах М.И. Цветаевой. В качестве материала исследования были использованы атрибутивные словосочетания, использованные М.И. Цветаевой в поэзии 1914–1922 г. Метафорические атрибутивные словосочетания были отобраны методом сплошной выборки. Внимание к данному этапу творческого пути автора связано с переходностью этого периода от юношеских стихов к зрелому творчеству, в котором проявилось поэтическое мастерство М.И. Цветаевой. По нашим наблюдениям, именно в этот период её деятельности представлено значительное число индивидуально-авторских атрибутивных словосочетаний. Опираясь на специфику приёма метафоризации, можно выявить доминантные авторские смыслы данных оборотов и их роль в отражении идиостиля поэта.

Понимание художественного текста зачастую зависит от детального рассмотрения словосочетаний. По свидетельствам учёных, большее внимание при таком подходе уделяется атрибутивным словосочетаниям [1], [2] и др. Это связано с тем, что признаковая лексика играет важную роль в интерпретации текста. Употребляя определения, автор выражает своё видение окружающего мира. «Как, какой, чей, каким образом – на все эти вопросы можно ответить с помощью атрибутивных словосочетаний, часто используемых в русском языке, который в своей коммуникативной функции слу-

жит человеку не только для выражения мысли, но и для передачи его отношения к высказываемому – это его чувства, оценки, желания и эмоции, а помогают это сделать слова и их атрибутивные значения» [2, с. 4].

В сфере нашего интереса находятся индивидуально-авторские атрибутивные словосочетания с именами прилагательными, образованные на основе метафорического переноса, которые М.И. Цветаева весьма часто и виртуозно использует в своём творчестве.

Исследований, посвящённых многоаспектному изучению природы метафорических переносов, к настоящему времени накопилось достаточно. Метафора анализируется с различных точек зрения. Существует ряд подходов (лексикологический стилистический, историко-семантический, когнитивный и др.). Начиная с Аристотеля, метафора привлекает внимание учёных в разных областях: философии, филологии, логике и др.. Метафора как явление художественной речи изучалась в работах А.Н. Веселовского, В.В. Виноградова, Р. Якобсона, И.В. Арнольд, Н.Д. Арутюновой, В.Н. Телии, И.Р. Гальперина, Ю.Н. Караулова, Е.С. Кубряковой и др. Вслед за данными учёными под метафорой нами понимается перенесение наименования с одного предмета, явления или аспекта бытия на другой по принципу какого-либо сходства. Метафорический перенос отличается особой экспрессивностью. Обладая неограниченными возможностями в сближении самых разных предметов или явлений, метафора позволяет по-новому осмыслить предмет, вскрыть его внутреннюю природу.

Традиционно метафоры дифференцируют на *номинативные* («утратившие образность и служащими прямым именованием»: *ножка стула, ручка двери*), *когнитивные* («мыслительное отражение реальной или приписываемой общности свойств»: *Горсть. 1. ладонь и согнутые пальцы ... 3. перен. О людях: незначительное, очень малое число* [3, с. 223]) и *образные* («возникают как ассоциации человеческого чувства с объектами реального мира и человеческого осмысления органического/неорганического мира»: *крик души, жемчуг зубов, пахнет ссорой* [Там же, с. 224]). Метафоры бывают *языковыми* и *художественными*. Языковые «отражают социальный опыт, имеют системный характер употребления, воспроизводимы и анонимны» (*зелёный юнец*). Художественная метафора «индивидуальна, невоспроизводима в языке, имеет авторство и выполняет образные эстетические функции» [Там же, с. 225]. Выделяют *стёртую* метафору, утратившую семантически мотивированные связи значений (*простой человек*) [Там же, с. 226].

В лирике распространено использование метафор, основанных на аналогии, сходстве или сравнении. Это связано с особенностью поэтического текста. Специфика поэзии в её способности реализовать субъективное начало автора и читателя, в результате сотворчества которых рождаются необычные синтетические образы. Автор, связывая определённым образом слова, регулирует активность читателя, обусловленную его тезаурусом и внутренним состоянием. Осмысление и интерпретация индивидуальных

метафорических оборотов – результат единства творческого поиска автора и читателя.

В данной статье объектом внимания является одна из разновидностей метафор – художественная. Особый интерес вызывают индивидуально-авторские метафоры в поэтических текстах М.И. Цветаевой. Слово в её поэзии ««живет» в неразрывном смысловом единстве с другими словами, «обрастая» новыми смыслами, обусловленными поэтическим мировосприятием автора» [4, с. 2]. Мир М.И. Цветаевой – это прежде всего сфера эмоций, движений души, необузданной страсти. Всё это проявляется в обращении к тем или иным языковым приёмам, служащим для выражения особенностей внутреннего «Я» поэта.

Приведём примеры авторских метафорических оборотов: *ледяной костёр; огневой фонтан; лебединая душа; сладчайшее зло; бумаг божественная смута; крылатая душа; смертная любовь; надёжная, ржавая тишь; железная свобода; брезгливая грусть уст; жестокосердый июль; ястребиная ночь; очами невнятливыми; жгучая лесть; бренные губы и бренные руки; нежная горечь; младенческое зверство; людская гуца; каторжная страсть; тоска лебединая; новогодняя рань* и др.

На основе данных примеров для выявления доминантных авторских смыслов метафорических оборотов индивидуальные атрибутивные словосочетания были разделены на тематические группы, с учётом семантики анализируемых языковых единиц.

1. Словосочетания, отражающие характеристику внутренних качеств и состояний человека: *любовь (сладчайшее зло, сладкий жар, смертная любовь, каторжная страсть); тоска, горечь (тоска лебединая, нежная); душа (лебединая душа, крылатая душа).*

2. Словосочетания, передающие отношение к состоянию и проявлению окружающего внешнего мира: *природы (надёжная, ржавая тишь; ястребиная ночь; воздух ржавый); общества (людская гуца, люди праздные; железная свобода); времени (жестокосердый июль, новогодняя рань; календарная ложь); внешнего вида человека (бранные губы, бренные руки, мужественный рукав; брезгливая грусть уст; очей непомерных); творчества (бумаг божественная смута).*

Большее внимание в лирике М.И. Цветаевой уделяется человеку с его внутренним миром, чувствами, физическими и психологическими характеристиками. Индивидуальные метафорические словосочетания, характеризуя как внешние, так и внутренние реалии, передают интенсивное эмоциональное восприятие действительности автором. Благодаря этим средствам можно проследить путь творческого осмысления и анализа поэтом мира, которое в лирике М.И. Цветаевой всегда предельно эмоционально.

Это особенно проявляется в художественных метафорах, так как, что бы они ни характеризовали (внешнее состояние или внутреннюю сущность), они несут в себе субъективное отношение автора, его взгляд на происходящее. Для подобных словосочетаний авторская индивидуальность яв-

ляется основным условием функционирования. В поэзии М.И. Цветаевой условно можно разграничить индивидуально-авторские метафоры по силе воздействия (экспрессивности) и степени оригинальности (невоспроизводимости и ненормативности). Можно выделить: 1) метафорические обороты, актуальный смысл которых проявляется достаточно определённо, на основе типовых ассоциаций, например: *железная свобода* (несвобода); *крылатая душа* (лёгкая, влюблённая, открытая); *лебединая душа* (светлая, чистая, хрупкая) и др.; 2) словосочетания, обладающие высокой степенью субъективности, на первый взгляд кажущиеся немотивированными: *ледяной костёр*; *огневой фонтан*; *сладчайшее зло*; *бумаг божественная смута*; *надёжная, ржавая тишь*; *брезгливая грусть*; *ястребиная ночь*; *очами невнятных*; *нежная горечь*; *младенческое зверство*; *людская гуща*; *каторжная страсть*; *смертная любовь*; *мужественный рукав* и др.

Все выделенные нами художественные метафорические обороты не зафиксированы в словарях: «Русском ассоциативном словаре» (1996), «Словаре эпитетов русского литературного языка» (1979), «Учебном словаре сочетаемости слов русского языка» (1978). Это говорит об их индивидуально-авторском характере.

М.И. Цветаева – виртуозный мастер, который, синтезируя и размывая привычные границы слов, воссоздаёт необыкновенно тонкие и живые образы в сознании читателя. Динамика её мироощущения отражается и в индивидуальном словоупотреблении. Специфика неповторимых атрибутивно-метафорических оборотов в поэзии М.И. Цветаевой связана с её стремлением к нестандартному выражению тех или иных признаков, качеств, свойств, состояний, явлений внутреннего мира автора и мира, его окружающего. Данные обороты отражают постоянный поиск автора, который тяготеет к расширению, дополнению традиционных образов и актуализации новых элементов значений слов. Опираясь на эффект неожиданности слов, М.И. Цветаева стремится представить мир не статичным, а живым, красочным. Автору важен сам поиск, желание показать его движение и изменчивость. Рассмотрим это на конкретном примере, так как семантика индивидуальных словосочетаний всегда конкретизируется контекстом:

*Но, может в щебетах и счётах
От вечных женственностей устав –
И вспомнишь руку мою без прав
И мужественный рукав.*

(Земные приметы, 1922)

В данном случае прилагательное «*мужественный*», казалось бы, должно относиться к характеристике внутренних качеств человека, но оно употреблено в сочетании с существительным, именующим элемент одежды – «*рукав*», и по логике оно должно относиться к внешнему описанию человека. В контексте стихотворения становится очевидно, что автор, соединяя слова, актуализирует их новый смысл, связанный с душевными переживаниями лирической героини. Она признаёт свою внутреннюю слабость:

«И вспомнишь руку мою без прав / И мужественный рукав», подчёркивая, что она сильна лишь внешне, но покорена в душе. Сочетание *бесправная рука в мужественном рукаве* актуализирует несоответствие состояний внутреннего начала и внешнего облика. Это ощущение усиливается повтором прилагательного «мужественный»: «Забудешь дружественный хорей / Подруги **мужественной** своей». В процессе интерпретации стихотворения благодаря употреблению окказионального словосочетания возникает не типичный, неоднозначный, насыщенный образ сильной в своей слабости лирической героини.

Таким образом, индивидуально-авторские метафорические обороты в атрибутивных словосочетаниях являются отражением творческой, свободной, чувственной натуры М.И. Цветаевой. Она стремилась передать динамичность и изменчивость окружающего мира. Индивидуальные сочетания слов, образованные на основе метафорического переноса, служат для выражения смысла, необходимого в конкретном случае, обладают в разной степени свойствами экспрессивности, невоспроизводимости и ненормативности и являются в поэзии М.И. Цветаевой одним из выразительных средств создания образа. Образы, выраженные в тексте с помощью самобытных словосочетаний, реализуют творческий потенциал автора и являются знаком его индивидуального стиля.

Литература

1. Виноградов, В. В. Русский язык: грамматическое учение о слове / В. В. Виноградов. – М., 1972.
2. Казакова, Т. В. Атрибутивные словосочетания и их роль в лирике Марины Цветаевой / Т. В. Казакова. – М., 2007.
3. Современный русский язык: Теория. Анализ языковых единиц: Учеб. для студ. высш. учеб. заведений: В 2 ч. – Ч. 1. / Е. И. Диброва, Л. Л. Касаткин и др. – М., 2002. – С. 544.
4. Рядчикова, Е. Н. Семантические функции конструкций с синтаксической аппликацией в художественном тексте / Е. Н. Рядчикова, С.А. Ахмадеева // Филология / Издание КубГУ. – Краснодар, 1995. – № 7.
5. Цветаева, М. И. Сочинения: В 2 т. / М. И. Цветаева. – М., 1988, Т. 1. – С. 719.

СРАВНЕНИЯ КАК РЕГУЛЯТИВНОЕ СРЕДСТВО В ЭПИСТОЛИРИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ (НА МАТЕРИАЛЕ ПИСЕМ К Б. ПАСТЕРНАКУ)

Н. В. Щитова

Томский государственный педагогический университет

Среди поэтов серебряного века М. Цветаева занимает особое место. Оно обусловлено спецификой авторского мировосприятия и умелой работой со словом. Как поэт в высшей степени этого слова, М. Цветаева мастер-

ски переносит элементы поэтической организации речи на тексты бытийной принадлежности (например, письма). Это определяет их «художественность», особую смысловую и эстетическую нагрузку. В связи с этим письма М. Цветаевой можно отнести к нетрадиционному жанру, обозначенному в работе А.В. Курьянович как «эпистолярная лирика» [1, с. 22].

Данная статья посвящена анализу писем М. Цветаевой, адресованные Б. Пастернаку в период 1922-1935 гг. За время эмиграции М. Цветаевой было написано около ста писем поэту, историю утраты которых Б. Пастернак изложил в очерке «Люди и письма». Сохранилось лишь три оригинальных письма М. Цветаевой к Пастернаку и 20 копий (снятых поэтом А.Е. Крученых), а также некоторые черновые фрагменты писем в записных тетрадах поэтессы.

В процессе изучения имеющегося материала (23 писем и 1 чернового фрагмента письма М. Цветаевой к Б. Пастернаку) нами было выявлено 2219 различных изобразительно-выразительных средств. Особенно часто автор использует метафоры (756 случаев из 2219, что составляет 35%), эпитеты (634 случая из 2219, что составляет 28%) и сравнения (267 случаев из 2219, что составляет 12%).

Сравнение представляет собой сложное явление, природу которого разные исследователи видят с полярных точек зрения. Так, Д.Э. Розенталь относит сравнение к тропам [2], М. Петровский [3] и А. Горнфельд [4] – к фигурам речи. В отличие от них, А.И. Горшков определяет сравнение как «изобразительный прием, основанный на сопоставлении явления или понятия (объект сравнения) с другим явлением или понятием (средство сравнения)» [5, с. 114–115]. При этом всеми учеными отмечается третий компонент в сравнении – признак, на основе которого осуществляется сопоставление (А.И. Горшков, М. Петровский) или уподобление (Д.Э. Розенталь) тех или иных реалий окружающей действительности. Но этот общий признак упоминается в сравнении далеко не всегда [6].

А. Горнфельд отмечает: «Объясняя неизвестное, вновь познаваемое явление посредством известного, первобытная мысль переносит на познаваемое *не только избранные, но все признаки объясняющего*» [4]. Сравнение опеределается как «способ объяснить (себе и другим) вновь познаваемое явление», при этом исследователь акцентирует внимание на том, что «явление объясняющее... должно быть более известно, чем объясняемое» [4]. Следовательно, важен фактор изученности первичного объекта сравнения и всех свойств, ему приписываемых.

Сравнение выступает в тесной взаимосвязи с другими изобразительно-выразительными средствами, например, с метафорой («из сравнения развивается метафора и другие тропы», – пишет А.И. Горшков [5, с. 117]; «сравнение часто рассматривается как особая синтаксическая форма выражения метафоры ..., хотя не всякое сравнение может быть синтаксически сжато в метафору», – отмечает М. Петровский [3]). При этом, по словам исследова-

теля, «метафора ... демонстрирует тождество, сравнение-раздельность» явлений или предметов [там же].

А.И. Горшков выделяет следующие виды сравнений:

1) *сравнения, создаваемые при помощи сравнительных союзов как, точно, будто, словно, что и др.;*

2) *сравнения, образованные при помощи существительного в творительном падеже;*

3) *сравнительные обороты с использованием сравнительной степени прилагательного или наречия;*

4) *сравнение с использованием слов, указывающих на схожесть явлений: похож на, напоминает, кажется и др.;*

По структуре сравнения подразделяются на *развернутые; прямые и отрицательные* [5, с. 114–117].

Д.Э. Розенталь, в свою очередь, *развернутым* противопоставляет *простые* сравнения. В работах М. Петровского и А. Горнфельд, кроме большинства перечисленных видов сравнений, отмечаются: *бессоюзные сравнения – в виде предложения с составным именным сказуемым и сравнения в форме вопроса* [6].

Такое разнообразие видов сравнений (как одного из существующих изобразительно-выразительных средств) определенным образом углубляет «те значения и смыслы, которые несут предметный и речевой пласты» текста – «его мир и словесная ткань» [7, с. 296]. Как средство регулятивности, сравнение активно участвует в управлении познавательной и интерпретационной деятельностью читателей, вызывает у них соответствующие образы и представления, ассоциации, чувства. Под регулятивным средством понимаются определенные элементы текста, которые выделяются функционально. Среди них выделяются *«лингвистические* (ритмико-звуковые, лексические, морфологические, словообразовательные, синтаксические) и *экстралингвистические* (композиционные, логические, графические)» [8, с. 167–168]. В случае преобладания одних регулятивных средств над другими, можно говорить о своеобразной «доминанте регулятивности» [9, с. 171]. Умелое использование автором разных регулятивных средств определяет «красочность» и оригинальность его текстов.

С учетом с приведенных классификаций нами установлено, что в эпистолярной М. Цветаевой наиболее часто используются бессоюзные сравнения (105 случаев из 267, что составляет 39 %) и сравнения, создаваемые при помощи союзов *как, точно* (101 случай из 267, что составляет 38 %) и др. Как правило, выявленные сравнения относятся к простым. Выделены также особые случаи, не вписывающиеся в рамки общепринятых классификаций. Такие сравнения не многочисленны, но они свидетельствуют о творческом потенциале М. Цветаевой и ее умелой работе со словом.

Остановимся подробнее на бессоюзных сравнениях. Как правило, в них М. Цветаева использует два вида знаков препинания: тире (до 80 %) и двоето-

чие (около 8 %). Они служат для воплощения мощного прагматического потенциала авторской речи. Рассмотрим несколько примеров таких сравнений.

«Да Берлин меня сплошь обокрал, уехала нищая, с распиленными хрящами и растянутыми жилами. *Люди пера – проказа!*» [10, с. 232]. Данный фрагмент взят из эмигрантского письма 1923 года, написанного М.И. Цветаевой из г. Макропсы. В этом письме речь идет о людях пера, поэтах (как объектах сравнения); средством сравнения является тяжелое заболевание – проказа. По данным словаря С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой, слово *проказа* имеет два значения: первое – «шалость», второе – «хроническая инфекционная болезнь, поражающая глаза, нервную систему и др.» [11, с. 612]. Последний вариант в данном контексте приемлем только в переносном, а не в прямом значении. Признак, лежащий в основе сравнения, явно не выражен, он заложен в семантике слова – средства сравнения. Подобного рода изобразительно-выразительные приемы направлены на наиболее эффективную передачу информации посредством краткости, четкости и лаконичности выражения. Так, в тексте с бессоюзными сравнениями объект сравнения мыслится предметом сравнения, без явного выражения общего признака.

Погруженное в контекст, слово «проказа» дополняется мощным коннотативным компонентом, несущим сильный негативный заряд. Это усиливает оценочность сравнения. Стоит отметить, что слово «проказа» имеет специфическое фонетическое оформление («пр», «з»), которое является дополнительным средством выражения чувств и ощущений автора на фоносемантическом уровне. С точки зрения структуры рассматриваемое сравнение относится к простому и прямому типу. Примечательно, что данному сравнению предшествует экспрессивный, образный контекст, насыщенный тропами (метафорами, метафорическими эпитетами, метонимией).

Тематически данное сравнение и множество других, встречаемых в письмах М. Цветаевой к Б. Пастернаку, обусловлены сложным социально-историческим контекстом эпохи, тяжелым материальным положением М. Цветаевой за границей и общей тональностью дружеской переписки двух великих поэтов. Таким образом, для эпистолярия М. Цветаевой характерна активная реализация информативной функции. Множественное использование в них бессоюзных сравнений помимо информативной функции воплощает в письмах автора мощный прагматический заряд в эпистолярных текстах М. Цветаевой.

Рассмотрим еще один пример сравнения, взятый из оригинала письма 1926 года, написанного М. Цветаевой из далекой Франции.

«На горе я не хуже горца, на' море я – даже не пассажир: дачник. Дачник, любящий океан...» [10, с. 253]. В данном фрагменте текста, на первый взгляд, речь идет о самом авторе. Но при более глубоком анализе можно выявить не только объект сравнения, описанный посредством отрицательных конструкций, но и скрытый предмет и признак сравнения.

В словаре С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой «дачник» определяется как «человек, который ... живет летом на даче» [11, с. 152]. Казалось бы, даже

определение из толкового словаря не указывает на признак предмета. Чтобы этот признак выявить, необходимо обратиться к содержанию первой части письма М. Цветаевой. В ней речь идет о переписке с Б. Пастернаком, Вандее, о детстве двух поэтов, о море, горе и т.д. Для М. Цветаевой море как объект материальный было чуждым, холодным, она его не любила. В переносном значении море представляло собой «диктатуру» («Море – диктатура, Борис. Гора – божество» [11, с. 253]) – современную ей нестабильную социально-политическую обстановку. Гора для нее – нечто фундаментальное, надежное. Гора – «божество» как в физическом плане, так и в творческом. Потому оборот «на горе не хуже горца» можно понимать как то, что М. Цветаева в сфере искусства ничем не отстает от других творцов слова. А в мире житейских неурядиц, за границей (*на' море*) М. Цветаева ощущает себя поэтом, попавшим в суровые сети эмиграции.

О сложности ситуации, в которой находилась М. Цветаева, можно судить по другому фрагменту из этой же части письма. [Море] – «Огромная плоскодонная люлька, ежеминутно вываливающая ребенка (корабли)» [10, с. 252]. Из этого фрагмента письма видно, что М. Цветаева уже пережила стадию «благополучного пассажира выброшенного корабля». Все индивидуально-авторские метафоры, эпитеты, сравнения направлены на понимание глубинного смысла текста, который доступен не каждому читателю. На основе ассоциативной деятельности он способен привести массу самых разнообразных определений к слову «дачник», что позволит восполнить недостающее звено в цепочке объект-признак-предмет. Данный пример сравнения является сложным для понимания. Возможно, по этой причине М. Цветаева использует в нем не излюбленное ею тире, а двоеточие, как бы поясняя или разъясняя истинную суть сравнения. Стоит отметить насыщенность рассматриваемого фрагмента письма множеством текстовых парадигм (море (гнет, диктатура) – океан (свобода, независимость); горец – (не) пассажир – дачник и др.). В тексте присутствуют однокорневые слова (гора – горец) и звуковые повторы («гор», «мор», «р»; «даже», «ажи»; «чн»), которые реализуются на фоно-семантическом уровне.

Таким образом, использование бессюжных сравнений с отрицательными конструкциями, погруженными в сложный контекст, прагматически направлено на сферу сознания адресата. Примечательно, что приведение максимального контекста расширяет не только историко-биографический пласт писем М. Цветаевой, но и увеличивает роль прагматической функции как фрагмента высказывания, так и текста письма в целом.

Другой пример взят нами из февральского письма 1923 г., написанного Б.Л. Пастернаку из Чехии: *«Ваша страсть к словам – только доказательство, насколько они для Вас средство. Страсть эта – отчаяние сказа. Звук Вы любите большие слова, и шум (пустой) большие звука, потому что в нем всё. Вы обречены на слова, и, как каторжник изнемогающий... Вы хотите невозможного, из области слов выходящего. То, что Вы поэт – промах. (Божий – и божественный!)»* [10, с. 234]. Здесь наблюдается сравнение са-

мого Б.Л. Пастернака с каторжником – «человеком, отбывающим каторгу», то есть «выполняющим невыносимо тяжелые работы» [11, с. 270].

В этом фрагменте автор использует несколько сравнений. Остановимся на некоторых из них подробнее. Выражение «**Вы** обречены на слова, и, **как каторжник** изнемогая...» организовано при помощи сравнительного союза *как*, который указывает на наличие двух элементов сравнения: объекта и предмета. При этом слово «каторжник» в контексте письма М.И. Цветаевой нужно рассматривать в переносном смысле: сходство Б. Пастернака с каторжником основано на общности элементов «обреченность», «желание недостижимого». Признак сравнения можно выявить, образовав от существительного *каторжник* прилагательное *каторжный*, что, по данным словаря С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой, означает «невыносимо тяжелый, мучительный» [11, с. 270]. Интересующее нас звено сравнения заложено в семантике предмета сравнения. Благодаря ассоциативной деятельности читатель может воссоздать недостающие элементы сравнения. Так, объект сравнения в тексте с союзными сравнениями М. Цветаева не мыслит непосредственно предметом сравнения, а только сравнивает объект с предметом на основе сходных признаков. Данный вид сравнений направлен на реализацию автором в тексте эмотивной функции.

Рассматриваемый пример относится к простому прямому сравнению, описывает всю тяжесть писательского бытия. О функциях сравнений можно судить в рамках расширенного контекста. На это указывает перечисление излюбленных реалий окружающего мира. Дополнительный эмоциональный оттенок данному сравнению придает фраза М. Цветаевой, в которой говорилось, что Бог задумал Пастернака деревом, а сделал человеком. Дерево – явление природное, само естество, потому Б. Пастернак, по мнению М. Цветаевой, больше звуков и слов любит шум, пустой, природный, естественный. Но творческий потенциал Б. Пастернака выше всяких слов, это дар от природы, дар божественный. Поэтому М. Цветаева пишет, что «промах» был Божьим и Божественным.

Примечательно, что в прямом бессоюзном сравнении с простой конструкцией «*Вы поэт – промах. (Божий – и божественный!)*» тоже применяется тактика погружения сравнения в широкий контекст. При этом ключевые слова, открывающие истинный смысл сравнения, заключаются после сравнения в скобках. Таким образом, информативный пласт высказывания дополняется прагматическим и усложняется наращением экспрессивного потенциала авторской речи в виде уточнений или дополнений. Данный вид сравнения в письмах М. Цветаевой встречается редко (11 случаев из 267, что составляет 4%), что является особенностью ее эпистолярия.

Специфику сравнений в письмах М. Цветаевой к Б. Пастернаку можно представить в следующей таблице:

Пример	Схема сравнения	Функция
<i>Люди пера – прока- за!</i>	О = П	информативная + прагматиче- ская
<i>Вы обречены на слова, и, как ка- торжник изнемо- гая... Вы хотите не- возможного, из об- ласти слов выходя- щего.</i>	О, как П	информативная + эмотивная
<i>Вы поэт – промах. (Божий – и божест- венный!)</i>	О = П (+ уточняющий компонент)	Информативная + прагматиче- ская + эмотивная

Сокращения: О – объект сравнения; П – предмет сравнения.

В целом можно сделать вывод, что в эпистолярных текстах М. Цветаевой представлены два основных вида сравнения – бессоюзные и сравнения, создаваемые при помощи определенных сравнительных союзов (*как, словно* и др.). Преобладание бессоюзных сравнений как регулятивных средств позволяет говорить о доминанте регулятивности, посредством которой реализуется синтез информативной и прагматической функции в тексте. В таких сравнениях объект сравнения мыслится как предмет сравнения, общий признак представлен эксплицитно.

В свою очередь сравнения, создаваемые посредством различных сравнительных союзов, воплощают единство информативной и эмотивной функции авторской речи. В них объект сравнения не мыслится непосредственно предметом сравнения, а соотносится с ним на основе общности определенных признаков.

Среди сравнений в письмах М. Цветаевой особо выделяются сравнения, в которых объект приравнивается к предмету, что определяет прагматический заряд высказывания, а уточняющий компонент, отвечающий за реализацию эмотивности в сравнении, заключен в скобках после бессоюзного сравнения. В таких сравнениях наблюдается синтез информативной функции, обусловленной широким контекстом и тональностью переписки двух поэтов, с прагматической и эмотивной функциями.

Разные виды сравнений применяется автором для создания определенного эффекта и воплощения конкретной функции, придавая его речи неповторимую яркость, художественность и непредсказуемость. При этом все приемы сравнений в письмах М. Цветаевой к Б. Пастернаку связаны с непосредственным воздействием на сферу сознания адресата.

Литература

1. Курьянович, А. В. Коммуникативные аспекты слова в эпистолярном дискурсе М. И. Цветаевой : дис. ... канд. филол. наук / А. В. Курьянович. – Томск, 2001. – 227 с.

2. Розенталь, Д. Э. и др. Сравнение [Электронный ресурс] // Словарь лингвистических терминов. – Режим доступа : http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/DicTermin/s_5.php
3. Петровский, М. Сравнение [Электронный ресурс] // Словарь литературных терминов. – Режим доступа : <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt2/lt2-8601.htm>
4. Горнфельд, А. Сравнение в литературе [Электронный ресурс] // Энциклопедический словарь. – Режим доступа : <http://www.vehi.net/brokgauz/all/096/96518.shtml>
5. Горшков, А. И. Русская словесность: От слова к словесности: учеб. пособ. для 10–11 кл. образоват. учреждений. / А.И. Горшков. – 2-е изд. – М. : Просвещение, 1996. – 336 с.
6. Сравнение (литература) [Электронный ресурс] // Википедия. – Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org/wiki/>
7. Хализев, В. Е. Теории литературы : учебник / В. Е. Хализев. – 4-е изд., испр. и доп. – М. : Высш. шк., 2004. – 405 с.
8. Болотнова, Н. С. Регулятивные средства // Коммуникативная стилистика текста: словарь-тезаурус / Н. С. Болотнова. – Томск : Изд-во ТГПУ, 2008. – 384 с.
9. Болотнова, Н. С. Филологический анализ текста: учебное пособие для студентов высш. пед. учеб. заведений. 2-е изд., доп. / Н. С. Болотнова. – Томск : Изд-во ТГПУ, 2006. – 631 с.
10. Цветаева, М. Собр. соч. : В 7 т. – Т. 7. : Письма / Сост., подг. текста и комм. Л. Мнухина. – М., 1995. – 848 с.
11. Ожегов, С. И. Толковый словарь русского языка : 80000 слов и фразеологических выражений / Российская академия наук / С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. – М. : Азбуковник, 1999. – 944 с.

СПЕЦИФИКА ВОПЛОЩЕНИЯ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ ЛИРИЧЕСКОЙ ГЕРОИНИ СТИХОТВОРЕНИЙ М. ЦВЕТАЕВОЙ, ПОСВЯЩЕННЫХ С. ЭФРОНУ

В. Благоев

Томский государственный педагогический университет

Лингвоперсонология, изучающая человека как языковую личность и исследующая его речевое поведение, – наука молодая и активно развивающаяся. Дефиниция термина «языковая личность» приводится Ю.Н. Караулова в книге «Русский язык и языковая личность» [2, с. 245].

В этой работе учёный выделяет три уровня структуры языковой личности: 1) вербально-семантический уровень, или лексикон личности (в широком смысле); 2) лингво-когнитивный уровень, представленный тезаурусом личности, содержащим «образ мира»; 3) мотивационный уровень, или уровень деятельностно-коммуникативных потребностей – отражает прагматикон личности (систему целей, мотивов, установок). [2, с. 238]

Ю.Н. Караулов начал фундаментально разрабатывать проблему русской языковой личности на материале языка художественных произведений со вто-

рой половины 80-х годов. Особенности языковых личностей героев, созданных автором в своём произведении, имеют целевую установку на задачу определённого идейно-эстетического замысла писателя или поэта. Так, в стихотворных текстах воплощение основного элемента художественности возлагается на лирического героя, речевое поведение которого во многом раскрывает идею всего произведения.

Рассмотрим специфику воплощения языковой личности лирической героини в стихотворениях-посвящениях М. Цветаевой С. Эфрону.

Марина Цветаева познакомилась с Сергеем Эфроном в 1911 году, в 1912 состоялась свадьба. Всю жизнь поэтесса испытывала к мужу самые нежные чувства, подтверждением которых можно считать более двадцати посвящённых ему стихотворений. В 1915 году они были вынуждены расстаться, так как Сергей Эфрон уехал добровольцем на войну, став воином-белогвардейцем. Их встреча состоится лишь в 1922 году, когда Цветаева вместе с дочерью Алей уедет к мужу в Берлин.

Специфика историко-биографического подтекста становится основой для рассмотрения стихотворений, посвящённых М. Цветаевой С. Эфрону, в трёх блоках:

1 – период после знакомства, первые годы брака до отъезда С. Эфрона (1911-1915);

2 – время разлуки, неведения о судьбе друг друга (1916–1920);

3 – встреча супругов, семнадцать лет эмиграции (1921–1939).

На наш взгляд, можно также говорить и о различных типах лирических героинь, каждая из которых предстаёт как отдельно взятая языковая личность с определёнными чертами речевого поведения.

По итогам исследования всех трёх блоков стихотворений М. Цветаевой, посвящённых С. Эфрону, может быть представлена следующая классификация лирических героинь:

1. Ласковая и нежная мать, относящаяся к адресату «Серёже», как к сыну. В первые годы после знакомства и свадьбы написаны стихотворения «Бабушкин внучек», «Венера», «Контрабандисты и бандиты» имеют посвящение: «Серёже». В юной Цветаевой разгорается материнское желание пожалеть, уберечь, оградить, защитить возлюбленного, воплощённое в переживаниях лирических героинь.

«Герой-Серёжа» предстаёт в образе «маленького мальчика», «бабушкиного внучка», «темнокудрого мальчугана»; «мальчик весел», ему всё позволено, нет никаких запретов («комнаты нет запретной»). Описывая его, лирическая героиня-рассказчица использует слова с уменьшительно-ласкательными суффиксами: «ручонки», «глазки», «внучек».

2. Она юная влюблённая девушка, для которой смысл всей жизни заключается в возлюбленном, все люди делятся на «мы» и «они». Так, в стихотворении 1911-го года «На радость» лирическая героиня заявляет о себе как о полноценном члене коммуникации. Она обращается к возлюбленному «милый, милый», не представляя себя в отрыве от него – есть только «мы»

и «нас», местоимение «я» в этом поэтическом тексте отсутствует. Таким образом, адресат – реальное лицо (С. Эфрон) – предстаёт и как часть первого члена коммуникации – «мы», и как проявление второго члена – «ты» («милый, милый»).

Лирическая героиня в безудержном порыве чувства восклицает со свойственным юному возрасту максимализмом: *«Целый мир для нас!», «Целый мир двоим!»* Противопоставление всего человечества – «они» (*«Им очаг и бремя плуга»*), и неразрывного тандема «Я + милый» – «мы» (*«Нам простор и зелень луга»*) придаёт речи героини экспрессивность и насыщенность. Для романтически настроенной лирической героини весь мир разделился на две части: «мы» и «остальные», «чужие», «другие».

3. Лирическая героиня – рассказчик, повествователь или художник-портретист, цель которого поведать всем, кто же такой адресат, таинственный «С.Э.», а также воспеть его как героя и возвысить. Рассмотрим написанное в 1913 году стихотворное посвящение «Сергею Эфрон-Дурново». В этом поэтическом тексте лирическая героиня изображает Эфрона рукой живописца, выбравшего в качестве красок слова, а в качестве полотна – лист писчей бумаги.

Перед читателем вырисовывается идеализированный образ Сергея Эфрона. Его глаза «цвета моря», «сине-зелёные», «сине-серые», «всегда полужакрытые»; от его взгляда *«...вспыхнут войны, // И горы двинутся в моря»*, а по наклону головы *«...новые зажгутся луны, // И лягут радостные львы»*. В его внешнем облике лирическая героиня особенно настойчиво указывает на утончённость черт, свидетельствующую о благородном происхождении: *«Торжествует синева // Каждой благородной веной», «Как водоросли Ваши члены, // Как ветви мальмезонских ив»*.

4) Любящая женщина, которая громко и повсеместно заявляет о своей любви, стремясь облагородить, обогреть теплом своего чувства весь мир. Самым ярким примером может служить стихотворение «Писала я на аспидной доске...» (1920). В нём чувства и эмоции героини передаются с помощью восклицательных знаков, которые зачастую «разбивают» предложение, разделяют его на части, заменяя запятую. Мотивом использования именно такой пунктуации можно назвать желание лирической героини привлечь внимание к определённым частям текста с помощью усиления интонации. Так, повторяя слово «любим» (*«Что ты любим! любим! любим! – любим!»*), героиня не просто заявляет о своих чувствах к адресату, она хочет, чтобы все услышали её возглас, восприняли его. Возникает ощущение, что лирическая героиня пытается докричаться до самого адресата, настолько экспрессивным представляется её речевое поведение. Она хочет сообщить всему человечеству о своей любви, используя небо в качестве полотна: *«...чтоб было всем известно! <...> // Расписывалась радугой небесной»*.

5) Мир героини – уставшая от расставания и неведения простая женщина, которой нужно только одно – любовь и теплота. Например, в стихо-

творении 1922-го года «Не похорошела за годы разлуки...». Текст напоминает ситуацию бытовой речи, в нём используются и повествовательные, и вопросительные, и побудительные предложения. Лирическая героиня вызывает адресата на диалог, она что-то сообщает сама, о чём-то спрашивает, а в некоторых случаях настаивает на ответе («Скажи без боязни!...»).

«Не похорошела за годы разлуки!» – заявляет в первой строке лирическая героиня, при этом эти слова звучат как вызов, как утверждение факта, а для большего эффекта использован восклицательный знак, указывающий на соответствующую интонацию. Однако уже в следующем четверостишии её пламенный настрой сменяется романтическими размышлениями: «О, не прихорашивается для встречи // Любовь...». Она уверена в том, что внешний вид (например, «грубые руки», за которые героиня просит её простить), не имеет значения, когда главное – любовь. «Разочаровался?» – звучит вопрос, сопровождаемый просьбой ответить «без боязни».

Любовь осталась, но теперь лирическая героиня уже не кричит об этом, не восхваляет своего героя, она просто хочет понять, насколько время изменило силу чувства.

Однако чаще всего лирическая героиня в том или ином стихотворном произведении представляет собой синтез перечисленных типов – одного, двух и более. Деление на такие типы условно, но в то же время необходимо, ведь именно основываясь на этой классификации, мы можем говорить о различиях в речевом поведении лирической героини, о средствах и способах воплощения её языковой личности.

С одной стороны, речевое поведение лирической героини характеризуется экспрессивностью и эмоциональностью, показателями проявления которых можно считать:

1) использование восклицательных знаков как средств передачи интонации героини;

2) выражение настроения на фонетическом уровне. Например, употребление звука «р» во втором стихотворении цикла «Благая весть», которое начинается с громовых раскатов, слышимых и ощущаемых в каждой строчке первого четверостишия:

*Жив и здоров!
Громче громов –
Как топором –
Радость!*

Повторяющийся звук «р» указывает на то, что «радость» от фразы «жив и здоров» не сможет заглушить даже «гром», в данном случае он играет роль усиливающего элемента на фонетическом уровне – слово «радость» в последней строчке гремит и грохочет;

3) особое построение предложений, указывающее на содержащиеся в словах героини утверждение, вызов, попытку убедить окружающих в чём-либо («– Да, в Вечности – жена, не на бумаге...», «Не похорошела за годы разлуки!...» и др.).

С другой стороны, в речи героини отражается её отношение к адресату, например, с помощью характеристики его образа словами с уменьшительно-ласкательными суффиксами, либо прилагательными в превосходной степени («*Кротчайший Георгий*, // *Тишайший Георгий*» и др.). В случаях употребления первого или второго из представленных средств слова приобретают дополнительную семантику, сообщаящую читателю определённые дополнительные сведения о языковой личности героини.

При подведении итогов исследования вербально-семантического уровня языковой личности лирической героини отметим однородность лексики, а именно употребление лексики поэтической, слов и словесных конструкций, характеризующих героиню как представителя интеллигенции, говорящего на русском литературном языке. Художественную ценность речи придают употребляемые в текстах сравнения, метафоры, повторы, контекстуальные противопоставления (антонимия) и т.д.

Лингво-когнитивный, тезаурусный уровень языковой личности лирической героини отражает её «образ мира», мировоззрение. Однако нельзя говорить об однородности взгляда на мир, так как в нём постоянно происходят изменения, что отражается в предложенной классификации типов лирических героинь. Изначально мир светел и прекрасен, но отношение к нему лирической героини абсолютно безразличное, есть лишь адресат, которого она либо просто описывает, повествуя о его поступках и действиях (реальных и нереальных), либо восхваляет и возносит. Затем окружающая действительность начинает казаться героине чуждой и враждебной, она отгораживается от неё, пиком этого этапа является период расставания реальных автора и адресата, Цветаевой и Эфрона. В какой-то момент лирическая героиня вспоминает, что она «хотела, чтобы каждый цвёл», и расписывается «радугой небесной», сообщая о своей любви, намереваясь всех людей согреть этим чувством, сделать их участниками своих переживаний.

Особенностью языковой личности лирической героини, на лингво-когнитивном уровне, можно назвать то, что в некоторых случаях слова играют роль краски, приобретая огромную ценность, именно им суждено запечатлеть в веках образ восплаемого «С.Э.», который зачастую переплетается с ликами героев прошлых лет («Генералам двенадцатого года», «Георгий»).

Особое внимание следует уделить рассмотрению коммуникативного аспекта стихотворений, посвящённых С. Эфрону. Наиболее распространённой является внутритекстовая коммуникативная структура «1 соб. – 2 соб.» (по И.В. Зензере), где первое лицо (1 соб.) – «собственное – когда эксплицитное “я” может быть отождествлено с реальным автором, или “мы” – с “малой группой”, включающей реального автора», второе лицо (2 соб.) – «собственное – может быть отождествлено с определённым – единичным или коллективным – реальным адресатом» [1, с. 89]; жанр большинства этих произведений – стихотворное посвящение в ситуации письма. Лирическая героиня общается с адресатом, обращаясь в некоторых случаях напрямую, в некоторых – используя «героического посредника» (Тучков-

четвёртый, Георгий-Победоносец), за чертами которого скрыт лик Эфрона. Иногда местоимение первого лица «я» заменяется местоимением «мы», обобщающим образы и героини, и адресата. Это указывает на то, что главное для неё – существование этого «мы», уверенность в его нерушимости.

Кроме вербальных средств коммуникации используются и невербальные, при этом самым распространённым средством является характеристика взгляда адресата. Лирическая героиня на основе сравнений стремится передать не только особенности внешности героя, но и сущность его душевных качеств. Чаще всего описание взгляда указывает на «детскость», невинность и непогрешимость адресата-героя (*«Очей непомерных // – Широких и влажных – // Суровая – детская – смертная важность...»*). Лирическая героиня Цветаевой не пытается говорить об этом читателю напрямую, используя взгляд как показатель перечисленных качеств, и преуспевает в этом.

Появляется связь и с мотивационным уровнем языковой личности. Все перечисленные выше средства и способы воплощения языковой личности лирической героини направлены на одну цель: раскрыть отношение лирической героини к адресату со всех сторон. Мотивы различны: описать героя внешне, охарактеризовать душевные качества, сообщить о своём чувстве, убедить всех в величии героя и т.д. Именно поэтому типы лирических героинь столь разнообразны. Однако не стоит забывать о том, что лирическая героиня – это проявление в той или иной степени самого автора стихотворного произведения. Соответственно и языковые личности рассмотренных типов лирических героинь являются частью общей языковой личности М. Цветаевой, что подтверждается и историко-биографическим подтекстом.

Литература

1. Зензеря, И. В. Коммуникативный аспект поэтических текстов / И. В. Зензеря // Текст и языковая личность: Материалы V Всероссийской научной конференции с международным участием (26–27 октября 2007 г.) / Под ред. проф. Н. С. Болотновой. – Томск, 2007. – С. 88–91.
2. Караулов, Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М., 1987. – 262 с.

ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНАЯ КОНКРЕТИЗАЦИЯ АССОЦИАТИВНОГО РЯДА ХАОС – СТИХИЙНЫЕ СИЛЫ ПРИРОДЫ В ЛИРИКЕ О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА

А. В. Болотнов

Томский государственный педагогический университет

В задачи статьи входит анализ произведений, отражающих одну из граней концепта *хаос* в лирике О.Э. Мандельштама, связанную с воплощением

стихийных сил природы. Исследование проводится в русле коммуникативной стилистики текста на основе теории регулятивности текста и теории текстовых ассоциаций [1]. Определим ключевые для данной работы понятия. В соответствии с принятой в коммуникативной стилистике текста методикой концепт изучается нами на основе текстовых ассоциативно-смысловых связей различных средств, репрезентирующих его. В связи с этим необходимо пояснить трактовку понятий *ассоциативный ряд*, *текстовый ассоциат*, *художественно-образная конкретизация*.

Ассоциативный ряд определяется как «совокупность текстовых ассоциатов, объединенных в рамках одного направления ассоциирования, отражающего какую-либо одну сторону (грань) концепта» [2, с. 15]. Под текстовым ассоциатом в соответствии с коммуникативно-деятельностным подходом к тексту и его элементам понимается «реакция на стимул, смысловой коррелят к слову-стимулу – элементу лексической структуры текста, соотносимый в сознании воспринимающего текст субъекта с *реалиями текстового мира*; сознания, а также с другими словами» [2, с. 9]. Художественно-образная конкретизация рассматривается в статье как механизм, актуализирующий текстовые ассоциаты и их связь с рассматриваемым концептом. Художественно-образная конкретизация проявляется «в такой намеренно созданной по законам искусства организации языковых средств в речевой ткани художественного произведения, благодаря которой словопонятие «переводится» в слово-образ (художественный), становится выражением новых, созданных творческим воображением ...индивидуально-неповторимых, как бы видимых внутренним зрением целостных художественных образов (и их элементов – «микрообразов»), пропущенных через эстетическую оценку писателя» [3, с. 585].]

Нами выделено несколько направлений ассоциирования, связанных с концептом *хаос*, в творчестве поэта: 1) хаос – первооснова жизни; 2) хаос – вечность – тайна – космос (небо – планеты); 3) хаос – стихийные силы природы; 4) хаос социальный – страх – война – смерть; 5) хаос – смута – социальное зло – разрушение личности; 6) хаос в душе – смятение – страх; 7) хаос – темная сторона души – страсть; 8) хаос – тьма – тайна – страсть – творчество.

Объектом внимания в данной работе являются лексические единицы, отражающие ассоциативную связь концепта *хаос* со стихийными силами природы. Концепт *хаос* связан в творчестве поэта со стихийными силами природы благодаря словесно-образной актуализации таких признаков, как *«неуправляемая стихия»*, *«грозная сила»*, *«масштабность»*, *«величие»*. Это нашло отражение в образах *дымящихся зыбей*, *разломов в природе*, *провала, мора*, а также различных образов водной стихии (*шума и грохота моря*; *озера, стоявшего отвесно*; *буйства грозы*; *ливня*). Важно, что искусство (музыку, архитектуру) как воплощение гармонии поэт также ассоциативно связывает со стихийными силами природы (хаосом), сопоставляя и противопоставляя их. Для поздних стихов Мандельштама с точки зрения

рассматриваемого направления ассоциирования *хаос – стихийные силы природы* характерна заостренность на абстрактных образах и отражение мозаичности картины мира.

Рассмотрим подробнее отражение ассоциативного ряда *хаос – стихийные силы природы* в стихах поэта разных лет [4]. Склонность к уединению, грусть, печаль выразились в одном из ранних стихотворений «Сегодня дурной день...» (1911) из сборника «Камень». В тексте отражена попытка запечатлеть природную стихию, созвучную мироощущению автора, шагнуть за грань существующего, чтобы все изменить. Разные планы бытия в произведении сталкиваются: сон становится явью, а явь становится сном. Ритмы стихии в природе звучат в унисон с переживаниями лирического героя: природа, утратившая музыку (*Кузнечиков хор спит*), вызывает у него тоску: *Сегодня дурной день: / Кузнечиков хор спит, / И сумрачных скал сень – / Мрачней гробовых плит. // Мелькающих стрел звон / И вещей ворон крик... / Я вижу дурной сон, / За мигом летит миг.* // В смысловом разворачивании текста отражена динамика эмоционального состояния героя: на фоне мрачных предчувствий и предощущения смерти (ср. символы *гробовые плиты, вещей ворон крик*) рождается желание противостоять этому. Стихия в человеке вызывает к року как проявлению хаоса: *Явлений раздвинь грань, / Земную разрушь клеть / И яростный гимн грянь, / Бунтующих тайн медь! // О, маятник душ строг – / Качается глух, прям, / И страстно стучит рок / В запретную дверь, к нам...* (1911).

Ассоциативная связь с хаосом формируется благодаря нагнетанию глаголов повелительного наклонения с деструктивной семантикой (*раздвинь, разрушь, грянь*), обращенных к стихии; использованию метафоры и эпитета (*Бунтующих тайн медь*); символов (*кузнечиков хор* – символ природной гармонии; *гробовая плита, вещей ворон крик* – символы смерти; *маятник душ* олицетворяет бесстрастность рока и ограниченность жизни и выбора человека); олицетворения (*И страстно стучит рок / В запретную дверь, к нам...*).

Из разных стихий, существующих в природе, с хаосом в дискурсе автора связана прежде всего водная стихия («Над алтарём дымящихся зыбей...» 1910; «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...» 1915; «Стихи о русской поэзии» 1932; «Неопубликованные стихи» 1937; «Я видел озеро, стоявшее отвесно...» 1937). Так, в стихотворении «Над алтарём дымящихся зыбей...» (1910) стихия воды приобретает сакральный смысл, уподобляется храму: *Над алтарём дымящихся зыбей / Приносит жертву кроткий бог морей / Глухое море, как вино, кипит...* (Над алтарём дымящихся зыбей... 1910). Особая звуковая симфония сопровождает хаотическую мистерию природы. Грозная сила, масштабность, величественность описываемого ассоциируется с одним из проявлений стихии хаоса. Образная перифраза (*дымящиеся зыби*), сравнение (*как вино*), метафора (*кипит*) создают яркую и запоминающуюся картину.

Образ моря на уровне вербальной репрезентации звукоряда может быть сопоставлен со звуковой характеристикой хаоса в стихотворении «Бессон-

ница. Гомер. Тугие паруса...» (1915): *И море черное, витийствуя, шумит, / И с тяжким грохотом подходит к изголовью...* (Бессонница. Гомер. Тугие паруса... 1915).

Создавая образную картину грозы, автор рисует нарастание мощи стихии, кульминация которой ассоциируется с безудержностью проявления хаоса в природе. *Зашумела, задрожала, / Как смоковницы листва, / До корней затрепетала / С подмосковными Москва. // Катит гром свою тележку / По торговой мостовой, / И расхаживает ливень / С длинной плёткой ручьевой. // И угодливо-поката / Кажется земля, пока, / Шум на шум, как брат на брата, / Восстаёт издалека. // Капли падают галопом, / Скачут градины гурьбой / С рабским потом, конским топом / И древесною молвой* (Стихи о русской поэзии. II. 1932). При этом второе стихотворение цикла «Сядь, Державин, развалися...» пересекается с первым благодаря повтору строчек, отражающих буйство природы: *Капли прыгают галопом, / Скачут градины гурьбой...* В последующей строчке актуализация связи с хаосом происходит благодаря слову *потоп*, которое может рождать определенные ассоциации с концом света: *Пахнет городом, потопом...*

С темой грозы, буйства стихии, проявляющей хаотический нрав, связано и стихотворение из числа «Неопубликованных стихов»: *На откосы, Волга, хлынь, / Гром, ударь в теснины новые, / Крупный град, по стёклам двинь – грянь и двинь, – / ... Косит ливень луг в дугу.* Для текста характерна динамика, в центре урагана находится лирический герой. Буря созвучна ритму его внутреннего мира. Через обращения к стихийным силам природы автор выражает жажду обновления. Отсюда обилие глаголов в повелительном наклонении: *хлынь, ударь, двинь – грянь и двинь.* О силе и мощи природной стихии говорит деталь: *... Косит ливень луг в дугу.*

В стихотворении 9-ом из цикла «Армения» (1930) поэт также описывает водную стихию, рождающую ассоциативную связь с хаосом, музыкой, природой: *Какая роскошь в нищенском селеньи / Волосяная музыка воды! / Что это? Пряжа? Звук? Предупрежденье? / Чур-чур меня! Далеко ль до беды! // И в лабиринте влажного распева / Такая душная стрекочет мгла, / Как будто в гости водяная дева / К часовщику подземному пришла.* Несмотря на свою краткость, стихотворение наполнено образами, которые ассоциативно связаны с концептом хаос. Музыка стихии воды побуждает автора к размышлению, которое отражено в системе риторических вопросов и продолжается в восклицаниях, которые связаны с проявлением бессознательного и архетипического: *Что это? Пряжа? Звук? Предупрежденье? / Чур-чур меня! Далеко ль до беды!* Появляется чувство бессознательного страха перед кажущейся гармонией музыки воды. Возможно, автор хочет понять истоки этого, используя образы водяной девы и подземного часовщика, которые символизируют неразрывную связь стихийных сил воды, земли и времени.

Иной аспект проявления стихийных сил природы отражён в стихотворении «Ламарк» (1932), написанном после чтения трудов Ламарка. Созда-

ние стихотворения «связано с дружбой поэта с Б. Кузиным, который стоял на позициях неоламаркизма; в эти годы Кузин подвергался преследованиям за свои научные взгляды, вступавшие в противоречие с официальной доктриной дарвинизма» [5, с. 585]. Не случайно В.Иванов видел в стихотворении «предвосхищение регрессивного, отступательного движения» [5, с. 585] в природе и обществе. Стихотворение представляет собой возможный диалог, который мог возникнуть у современного человека с естествоиспытателем эпохи Просвещения. Эволюция в природе соотнесена с духовной эволюцией человека (ср. антитезу *полнозвучье, Моцарт – глухота научья*): ...Он сказал: «*Природа вся в разломах, / Зренья нет – ты зришь в последний раз*». / Он сказал: «*Довольно полнозвучья, / Ты напрасно Моцарта любил, / Наступает глухота научья, / Здесь провал сильнее наших сил.*» // *И от нас природа отступила / Так, как будто мы ей не нужны, / И продолжный мор она вложила, / Словно шпагу, в тёмные ножны...*

Сущность хаоса в природе (ср. *природа вся в разломах, провал сильнее наших сил*) заключена в бесконечной изменчивости, вариативности всего существующего. Хаос предоставляет возможность как для эволюции, так и для деградации. О.Э. Мандельштам легко, в своеобразной и непринуждённой манере обыгрывает в этом стихотворении идеи Ламарка, связанные с эволюцией и деградацией животного мира. При этом в подтексте даётся оценка современности, в которой человек не стремится вверх по лестнице к вершинам духа, а, уподобляясь низшим животным и насекомым, застрял и находится на низшей ступени своего развития: *Если всё живое лишь помарка / За короткий вымороченный день, / На подвижной лестнице Ламарка / Я займу последнюю ступень.* //

Следующее стихотворение «Я видел озеро, стоявшее отвесно...» (1937) содержит образы ирреального мира, навеянные просмотром архитектурных шедевров. А.Г. Мец отмечает в примечании к этому произведению: «О Реймском соборе было сложено раннее стихотворение «Реймс и Кёльн». Собор в Лаоне (Лане), в смешанном (готическом и романском) стиле, создавался в XI–XII вв.» [5, с. 630]. Стихотворение «Я видел озеро, стоявшее отвесно...» проникнуто тяготением к сюрреалистическому взгляду на окружающий мир. Поздняя лирика поэта характеризуется предельной заостренностью на абстрактных образах. Это важная составная часть мозаичной картины мира, которая отражена в творчестве Мандельштама 30-х годов. Фрагментарность восприятия окружающего определяет особое мировидение поэта, что и нашло отражение в стихотворении: *Я видел озеро, стоявшее отвесно. / С разрезанною розой в колесе. / Играли рыбы, дом построив пресный. / Лиса и лев боролись в челноке.* // Для текста характерен особый ракурс изображения – перенос акцента с целого на части. Отсюда пейзаж собора обретает иную образность: в нем видятся барельефы, на которых, скорее всего, изображены животные, а также река и небо, которые, соединяясь, образуют отвесную стену.

В тексте хаос воспринимается не как категория философская, не как проявление стихийной природы, а как особый способ восприятия эклектичной архитектуры, сочетающей в себе разностилевые особенности (готики и романтизма): *Глазели внутрь трёх лающих порталов / Недуги – недруги других невоскрытых дуг*. Точка зрения автора заключается в том, что архитектура – это особый уровень взаимодействия человека с природой: *Фиалковый пролёт газель перебежала, / И башнями скала вздохнула вдруг... //*. При этом архитектура воспринимается им как часть природы, а значит, и свойственной ей стихийности, хаоса. Человек, используя природу как материал, создает из нее нечто новое и неопишемое по воле стихии, и стихия живёт в архитектуре: *И, влагой напоён, восстал песчанник честный, / И средь ремесленного города-сверчка / Мальчишка-океан встает из речки пресной / И чашками воды швыряет в облака*. Стихотворение завершается выражением возможности запечатлеть веру в прекрасное в камне, отразить радость в единстве человека и стихии.

В целом к особенностям лексической репрезентации концепта *хаос* в рамках направления ассоциирования *хаос – стихийные силы природы* в лирике Мандельштама можно отнести связь со стихией воды (*водоворотом, омутом, океаном, влажным сумраком, соленым покрывалом* и т.д.), с образами *моря, озера, грозы* и др. Направление ассоциирования *хаос – стихийные силы природы* образно связано с *разломом, провалом, мором*. К индивидуально-авторским проявлениям концепта *хаос* в рамках данного направления ассоциирования можно отнести связь с искусством (архитектурой), которое соотносится с природным началом и идеей единства всего существующего.

Понятийный слой концепта *хаос* в поэтической картине мира О.Э. Мандельштама отражает актуализацию ряда признаков соответствующей реалии. В рамках рассмотренного направления ассоциирования наблюдается актуализация признаков: «масштабность» (ср.: *дымящиеся зыби; Земную раздвинь грань*); «сила» и «глубина» (шумит тяжким грохотом; провал; разлом в природе); «угроза», «смерть» (ср. *дымящиеся зыби; провал; разлом в природе; мор*).

Основным способом регулятивности, связанным с актуализацией концепта *хаос*, в лирике автора является конвергенция, включающая ряд приемов: метафоризацию, персонификацию, использование сравнений, эпитетов, синтаксического параллелизма, реже градации и оксюморона.

Литература

1. Болотнова, Н. С. Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль : кол. монография / Н. С. Болотнова, И. И. Бабенко, А. А. Васильева [и др.]; под ред. Н. С. Болотновой. – Томск : Изд-во ТГПУ, 2001. – 331 с.
2. Болотнова, Н. С. Коммуникативная стилистика текста : словарь-тезаурус / Н. С. Болотнова. – Томск : Изд-во Том. гос. пед. ун-та, 2008. – 384 с.

3. Кожина, М. Н. Художественно-образная речевая организация / М. Н. Кожина // Стилистический энциклопедический словарь русского языка ; под ред. М. Н. Кожин. – М. : Флинта; Наука, 2003. – С. 585–594.
4. Мандельштам, О. Э. Полное собрание стихотворений / О. Э. Мандельштам. – СПб.: Академический проект, 1997. – 720 с.
5. Мец, А. Г. Комментарий / А. Г. Мец // Мандельштам, О. Э. Полное собрание стихотворений / О. Э. Мандельштам. – СПб. : Академический проект, 1997. – С. 513–681.

ОСОБЕННОСТИ ЭПИГРАФОВ В СБОРНИКАХ О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА «КАМЕНЬ» И «TRISTIA»

П. А. Становкин

Томский государственный педагогический университет

Данная статья опирается на теорию интертекстуальности [1; 2; 3; 4] и коммуникативную теорию текста, разрабатываемую в Томском государственном педагогическом университете [5; 6; 7; 8].

Н.В. Петрова, признавая и учитывая междисциплинарный характер теории интертекстуальности, пишет: «Теория интертекстуальности может найти применение во многих научных дисциплинах, однако прежде всего теория интертекстуальности – это теория текста (художественного и нехудожественного), которая должна войти в качестве важной составляющей части в общую теорию текста» [9, с. 12].

Теория интертекстуальности связана с основными понятиями концепции коммуникативной стилистики художественного текста, так как интертекстуальность предполагает диалогичность (диалог с поэтами-предшественниками, диалог с писателями-современниками, диалог с читателями). «Целью коммуникативной стилистики художественного текста является изучение лингвистически обусловленных закономерностей в текстовой деятельности автора и адресата, дальнейшая разработка лексических основ гармонизации их речевого общения на основе комплексного изучения текста» [5, с. 29].

Фактически системное проявление категории интертекстуальности в модернистских и постмодернистских художественных текстах можно причислить к ряду лингвистических закономерностей, которые стали объектом изучения коммуникативной стилистики художественного текста. Рассмотрим это положение более подробно. Категория интертекстуальности связана с разными направлениями коммуникативной стилистики: с теорией текстовых ассоциаций – в плане возникновения и смыслоформирования в художественном тексте интертекстов; с теорией регулятивности – в связи с системностью воспроизведения интертекстуальных структур в выдающихся образцах художественной литературы; с теорией смыслового развёртывания – в аспекте относительной инвариантности лексической структуры интертекстов, детерминирующей определённую последовательность, спо-

соб представления, а значит, и восприятия поэтического текста. Одним из видов интертекстуальной структуры является эпиграф. Иллюстрируя этот тезис, уместно привести точку зрения А.Л. Гришунина относительно эпиграфа: «...эпиграф обладает всеми свойствами цитаты, создаёт сложный образ, рассчитанный также и на восприятие того контекста, из которого эпиграф извлечён»[9, с. 511]. В связи с тем, что эпиграф как элемент претекста в художественном произведении занимает сильную позицию, читатель так или иначе вынужден воспринимать текст в рамках определённой литературной традиции, адресовать своё внимание не только к автору текста, но и к автору эпиграфа.

В качестве обобщения отметим, что под интертекстуальностью мы будем понимать механизм, возникающий на основе ассоциирования, системно проявляющийся в виде интертекстов в художественном тексте, обеспечивающий идиостилевую стратегию смыслового развёртывания текста автором.

С нашей точки зрения, проявление интертекстуальности – интертексты – это структуры с иным субъектом речи, служащие строительным материалом для создания художественного текста (наряду с лексическими единицами), в разной степени обладающие коммуникативной энергией.

В вопросе типологизирования интертекстов мы будем опираться на точку зрения Н.С. Болотновой: «Ключом к подтекстовой информации, содержащейся в художественном тексте, часто являются интертекстуальные связи, воплощённые в аллюзиях, цитатах, эпиграфах, прецедентных текстах и т.д.» [8, с. 601].

Материалом данного исследования являются сборники стихов О.Э. Мандельштама «Камень» и «Tristia» в связи с ориентированностью его поэтического творчества на диалог культур. Цель статьи – выявление функций и особенностей эпиграфов в данных сборниках О.Э. Мандельштама в аспекте теории интертекстуальности и основных направлений коммуникативной стилистики.

Вслед за А.Л. Гришуниным под эпиграфом в статье понимается «..надпись, короткий текст, помещаемый автором перед текстом сочинения или его части, представляющая собой цитату из какого-либо авторитетного для него источника – произведений художественной литературы, народного творчества, изречений. В афористически краткой форме эпиграф часто выражает основную коллизию, тему, идею или настроение произведения, способствуя его восприятию читателем»[9, с. 511].

При анализе данной разновидности интертекста в лирике О.Э. Мандельштама в работе рассматриваются следующие аспекты:

- 1) представленность рассматриваемого вида интертекстов по отношению ко всему объёму текстов О. Мандельштама (см. работу [4]);
- 2) выявление круга авторов, на который опирается поэт, стимулируя внимание к литературным традициям разных эпох и их трансформации в своём творчестве посредством интертекстуальных связей;

- 3) особенности литературного языка, ставшего источником заимствования;
- 4) специфика цитирования (тип цитаты, системность её воспроизведения, внесистемные идиостилевые особенности, модификации данных отрезков текстов в творчестве, типы синтаксических конструкций);
- 5) исследование лексических особенностей эпиграфов с точки зрения теории текстовых ассоциаций, теории смыслового развёртывания текста и теории регулятивности. Данный подход позволяет изучить механизм возникновения интертекстов, стратегии, организующие восприятие художественных произведений и типы регулятивных структур, обеспечивающие понимание авторской интенции.

С учётом отмеченных параметров, нами было проанализировано 120 стихотворных текстов, которых было обнаружено 2 эпиграфа (это составляет 1,65% от общего количества произведений).

1. В поэтическом сборнике «Камень» эксплицирован всего один эпиграф:

«Hier stehe – ich kann nich anders...»

«Здесь я стою – я не могу иначе»,

Не просветлеет тёмная гора –

И кряжистого Лютера незрячий

Витают дух над куполом Петра.

1913 <1915?>

Комментируя стихотворение, П. Нерлер пишет: «Здесь я стою – я не могу иначе...» – точный перевод эпиграфа; ответ Мартина Лютера (1483–1546), великого деятеля Реформации, на предложение Вормского сейма (1521) отречься от «ереси» [10. Т.1, с. 463]. Данный интертекст имеет следующие особенности: точность перевода, прозаическая организация, лапидарный, афористический характер (несмотря на такой графический показатель, как многоточие), экспликация претекста непосредственно в художественном тексте, где он графически маркирован. С нашей точки зрения, рассматриваемый сверхсловный элемент мотивирует такие направления ассоциирования:

- 1) религиозные убеждения поэта (увлечение лютеранством);
- 2) характеристика собственного творчества в соотнесении с религиозным направлением: «Художественная ткань текстов О.Э. Мандельштама однотонна и сдержанна...» [11, с. 185], как и характер лютеранства;
- 3) попытка объяснить природу ересей в католицизме, суть которой в том, что ересь не приходит извне, она рождается в лоне матери-церкви:

И кряжистого **Лютера** незрячий

Витают дух над **куполом Петра**.

«Купол Петра – собор св. Петра в Риме, главный католический храм» [10. Т.1, с. 463]. Экспликаторами имплицитного смысла служат словные и сверхсловные элементы «Лютера», «над куполом Петра».

Таким образом, данный интертекст (эпиграф), введённый автором сознательно (ср. графическую маркированность), организует лексическую и семантическую структуры художественного текста, максимально расширяя его смысл.

2. В поэтическом сборнике «Tristia» представлен также один эпиграф в стихотворении «В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа» (1918). Рассмотрим экспликацию интертекста:

«Du, Doppelgänger! du, bleicher Geselle!...»

В тот вечер не гудел стрельчатый лес органа.

Нам пели **Шуберта** – родная колыбель!

Шумела **мельница**, и в песнях урагана

Смеялся музыки голубоглазый хмель!

Старинной песни мир – коричневый, зелёный,

Но только вечно-молодой,

Где соловьиных лип рокошующие кроны

С безумной яростью качает **царь лесной**.

И сила страшная ночного возвращенья –

Та песня дикая, как черное вино:

Это **двойник** – пустое привиденье –

Бессмысленно глядит в холодное окно!

Эпиграф «из стихотворения Г. Гейне «Двойник» («Книга песен»))» [10. Т.1, с. 481].

Данный интертекст имеет ледующие особенности: 1) принадлежность к немецкому литературному языку, 2) поэтическая организация, 3) экспликация названия текста-архетипа в произведении О.Э. Мандельштама («двойник»), 4) демонстрация генетической взаимосвязи немецкого романтизма (Г. Гейне «Книга песен») и русского символизма, в недрах которого происходило становление поэта, 5) отсутствие перевода рассматриваемого элемента претекста в тексте, то есть ориентация на интеллектуального читателя. Что касается рассмотрения текста в литературоведческом аспекте, то ситуация в произведении декодирована (см. [10. Т.1, с. 481]), хотя каждое поколение по-новому прочитывает классическое наследие.

Нас интересуют прежде всего лексические средства, обеспечивающие возможность смысловой интерпретации текста. В связи с этим рассмотрим произведение с позиций коммуникативной стилистики (в лингвистическом плане) и её направлений: теории текстовых ассоциаций, теории смыслового развёртывания текста, теории регулятивности. «В текстовом преломлении ассоциация трактуется как актуализируемая в сознании читателя связь между словом-стимулом и ассоциатом. Ассоциат определяется как смысловой коррелят к стимулу, соотносимый в сознании воспринимающего текст субъекта с реалией художественного мира или сознания, а также с другими словами» [7, с. 24]. Выделяют такие текстовые ассоциации: референтные, языковые и когнитивные. «Разновидностью когнитивных ассоциаций являются тезаурусные ассоциации культурологического характера. Их диапа-

зон широк и многообразен, включая ассоциации с названиями произведений, авторов, героев и т.д., ассоциации, вызываемые цитатами, пословицами и т.д.» [7, с. 31]

В стихотворении имеют место ассоциации культурологического характера: «Шуберт», «мельница», «царь лесной», «двойник». «Образы стихотворения навеяны песнями Шуберта на стихи В. Мюллера «Прекрасная мельничиха», В. Гёте «Лесной царь» и Г.Гейне «Двойник»[10. Т.1, с. 481]. Интересно, что в тексте эти элементы (ассоциаты) даны без кавычек, так что ключом к пониманию ассоциативного ряда как раз и является эпиграф из произведения Г. Гейне. Каждый из названных выше ассоциатов адресует читателя к текстам-предшественникам, входя в систему интертекстуальных средств произведения, генерирует его смысл: посещение музыкального вечера (см. [10. Т.1, с. 481]).

Перечисленные элементы аллюзивного характера: словные («Шуберта», «мельница», «двойник») и сверхсловные («царь лесной») – направляют интерпретационную деятельность читателя, составляя систему интертекстуальных средств произведения, обеспечивающих идиостилевую стратегию смыслового развёртывания художественного текста. Итак, эпиграф и связанные с ним культурологические ассоциации-аллюзии и есть та система интертекстуальных средств, которые позволяют наиболее полно декодировать авторский замысел.

Стоит отметить, что кроме текстообразующей и декодировочной функций, рассматриваемый интертекст организует своего рода языковую игру между поэтом и читателем, выполняя полифункциональную роль в поэтических текстах О.Э. Мандельштама. Суть этой языковой игры – эффект «обманутого ожидания»: поэт как будто адресует нас к текстам культуры, а в результате в центре внимания оказывается вполне реальное событие из его биографии.

Таким образом, рассмотренные эпиграфы (интертексты) в поэтических сборниках О.Э. Мандельштама «Камень» и «Tristia» обладают следующими особенностями: точностью перевода, как прозаической, так и поэтической организацией, лапидарным афористическим характером, экспликацией претекста или его фрагментов (словных элементов) непосредственно в художественном тексте, принадлежностью конкретным авторам. (М. Лютеру, Г. Гейне).

С позиций теории интертекстуальности и в аспекте указанных направлений коммуникативной стилистики эпиграфы выполняют такие функции: во-первых, на уровне текстовых ассоциатов и интертекстом организуют лексическую и семантическую структуры художественного текста; во-вторых, регулируют познавательную деятельность читателя; в-третьих, расширяют и генерируют смысл текстов; в-четвёртых, участвуют в создании литературной игры с читателем (диалогизм); в-пятых, отражают диалог с поэтом-предшественником (Г. Гейне) и деятелем культуры (М. Лютер). Как видим, эпиграфы (интертексты) являются полифункциональными в со-

ответствии с законом эстетически обусловленной экономии языковых средств.

Литература

1. Арнольд, И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность / И. В. Арнольд. – СПб., 1999.
2. Интертекст в художественном и публицистическом дискурсе/ Ред. – сост. С.Г. Шулешкова. – Магнитогорск, 2003.
3. Петрова, Н. В. Интертекстуальность как общий механизм текстообразования англо-американского короткого рассказа / Н. В. Петрова. – Иркутск, 2004. – С. 12.
4. Пронченко, С. М. Интертекстовые ономастические структуры в произведениях О. Э. Мандельштама : Автореф. дис. ... канд. филол. Наук / С. М. Пронченко. – СПб., 2007.
5. Болотнова, Н. С., Коммуникативная стилистика художественного текста: лексическая структура и идиостиль / Н. С. Болотнова, И. И. Бабенко, А. А. Васильева и др. – Томск, 2001. – С. 29.
6. Болотнова, Н. С. Краткая история стилистики художественной речи в России (К истокам коммуникативной стилистики текста) / Н.С. Болотнова. – Томск, 1996.
7. Болотнова, Н. С. Лексическая структура художественного текста в ассоциативном аспекте / Н. С. Болотнова – Томск, 1994. – С. 24; 31.
8. Болотнова, Н. С. Филологический анализ текста / Н. С. Болотнова. – Томск, 2006. – С. 601.
9. Литературный энциклопедический словарь / Под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева. – М., 1987. – С. 511.
10. Нерлер, П. О. Мандельштам. Сочинения. В 2-х т. Т.1: Стихотворения / П. Нерлер. – М., 1990. – С. 481.
11. Текст и языковая личность: Материалы V Всероссийской научной конференции / Под ред. проф. Н.С. Болотновой. – Томск, 2007. – С. 185.

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНЦЕПТА «ЛЮБОВЬ» НА ОСНОВЕ ТЕКСТОВЫХ АССОЦИАТОВ В ЛИРИКЕ С. ЕСЕНИНА

Е. М. Старчевая

Томский государственный педагогический университет

Интерес к языковой личности, проблемам когниции, вопросам изучения языковой картины мира в связи с новой лингвистической парадигмой обусловил появление работ, посвященных анализу текста в коммуникативном и когнитивном аспектах (З.Д. Попова, И.А. Стернин, Н.Ф. Алефиренко, В.А. Пищальникова, Л.О. Чернейко, Н.С. Болотнова, И.И. Бабенко и др.).

Термин «поэтическая картина мира» интересует многих исследователей. Так, Н.Ф. Алефиренко рассматривает поэтическую картину мира как «авторское преломление коллективного отражения мира в этнокультурном сознании того или иного языкового сообщества» [1, с. 67]. Н.С. Болотнова в своей работе «Коммуникативная стилистика текста: Словарь-тезаурус» пишет, что

мировидение автора можно описать «на основе изучения созданных им текстов, моделируя концептосферу писателя и ее фрагменты» [2, с. 155].

Н.Ф. Алефиренко называет концептами форму существования культуры, «которая формируется в результате своеобразного членения поэтической картины мира на некие микромиры, соответствующие всем возможным ситуациям, известным человеку...» [1, с. 68]. Художественный концепт – это единица поэтической картины мира, имеющая «ассоциативную природу, которая позволяет актуализировать в сознании читателя на основе регулятивных средств текста различные стороны художественного концепта» [2, с. 323].

К средствам актуализации художественного концепта относят: «1) ключевое слово-номинат концепта и синонимичные ему лексические единицы словного и сверхсловного типов, обычно относящиеся к ядерной части поля (в соответствии с эстетической природой текста среди них могут быть образные перифразы и индивидуально-авторские новообразования); 2) различные репрезентанты (экспликатеры) и актуализаторы концепта (текстовые единицы, прямо или косвенно связанные с анализируемым концептом по каким-либо признакам). Репрезентанты и актуализаторы различаются функционально: первые выражают закодированный в тексте концепт, являясь формой его материализации, вторые (актуализаторы) служат дополнительными маркерами концептов, усиливая его текстовую репрезентацию. При отсутствии слова-номината концепта эти единицы его текстового ассоциативно-смыслового поля могут становиться ядерными» [3, с. 75].

Рассмотрев разные точки зрения на проблему изучения художественного концепта, исследователь выделяет приоритетную роль ассоциативного «слоя», «позволяющего актуализировать в сознании читателя остальные «слои» художественного концепта: предметный, понятийный, образно-символический, эмоционально-оценочный» [3, с. 75].

Предложенная автором методика анализа ассоциативного слоя художественного концепта, вербализованного в тексте, использована нами при изучении художественного концепта «любовь» в творчестве С.А. Есенина.

Из 337 стихотворений поэта в 110 встречается слово «любовь» или его производные. На основании этого можно сказать, что художественный концепт «любовь» является ключевым в творчестве С. Есенина. Он пишет о любви к матери, к сестре, к любимой женщине, к природе, к родине. Сравним его обращение к матери: *«Ты одна мне помощь и отрада, / Ты одна мне несказанный свет»*. Поэт восхищается природой родного края: *«Хороша ты, о белая гладь!», «О Русь – малиновое поле / И синь, упавшая в реку, – / Люблю до радости и боли твою озерную тоску»*. Обращаясь к сестре Шуре, поэт признается: *«Ты – мое васильковое слово, / Я навеки люблю тебя»*. Чувство любви к женщине отражается в лирике поэта через отношение к родине. В его лирике очень тесно связаны темы родины и любви.

Кроме стихотворений, в которых присутствует слово-номинат концепта «любовь», в лирике С. Есенина есть произведения, в которых худо-

жественный концепт «любовь» репрезентируется на основе текстовых ассоциатов. В задачи исследования входит выявление особенностей вербализации художественного концепта «любовь» на основе текстовых ассоциатов и анализ эволюции в осмыслении этого концепта поэтом.

Обратимся к стихотворениям, в которых чувство любви обращено к женщине. В этих произведениях концепт «любовь» репрезентируется многими лексемами. При помощи Словаря поэтических образов [4] сгруппируем их по тематической ориентации: 1) любовь – свет: *на душе светло, васильками сердце светится*; 2) любовь – болезнь: *боль*; 3) любовь – смерть: *увяданье, тлен и сырость*; 4) любовь – нечто положительное: *радость, свадьба (фата), поцелуй, милое (глупое) счастье, половодье чувств, спасенье*; 5) любовь – нечто отрицательное: *жалость, грусть; сердце, тронутое холодком* и др.

В создании образа любимой женщины автор использует некоторые характерные черты природных реалий. Любовь в лирике автора очень противоречива, об этом можно судить по ряду произведений автора. Например, в стихотворении «Не бродить, не мять в кустах багряных...», написанном в 1916 году, автор рассказывает о былой любви. При этом в образе любимой женщины, в ее характеристике эстетически отражаются реалии родной природы: *Со снопом волос твоих овсяных...; На закат ты розовый похожа / И, как снег, лучиста и светла*.

Ветер шепчет поэту, что она – песня и мечта. Песня – это что-то реальное, а мечта – нечто недостижимое, то, к чему можно стремиться всю свою жизнь. Поэтому эта девушка – «*светлая тайна*». Сравнивая волосы женщины со снопом, поэт использует поэтический образ «волосы – хлеб», отраженный в словаре Н.В. Павлович [4, с. 194].

Сравнение образа женщины с искрящимся и ярким снегом символично. Русский ассоциативный словарь на слово-стимул «снег» дает следующие реакции: белый 158, черный 11 [5, с. 154]. Поэт, таким образом, актуализирует в образе женщины признаки «белое», «нежное», «чистое», «невинное». Последняя характеристика усиливается сочетанием «*невинные руки*». Это сравнение образа любимой женщины с лучистым и светлым снегом, а также с розовым закатом говорит о любви поэта. Сравним реакции на слово-стимул «розовый» в РАС: мир 5; облако, светлый 2; красивый, мечта 1 [6, с. 152]. И в культурно-символическом плане розовый цвет ассоциативно соотносится с чем-то прекрасным, нежным и приятным [7, с. 514].

Результаты исследования показывают, что женщина и Родина являются основными объектами любви поэта, в которой эти образы существуют нераздельно. Чувства автора усиливаются при помощи кольцевой, ассоциативно замкнутой лексической макроструктуры (термин С.М. Карпенко) – первым четверостишием завершаются грустные воспоминания о любви: *Не бродить, не мять в кустах багряных / Лебеды и не искать следа. / Со снопом волос твоих овсяных / Отоснилась ты мне навсегда*.

Следующее стихотворение «Ты такая ж простая, как все...» написано в 1923 году. В этом произведении концепт «любовь» раскрывается через призму отношения поэта к Родине и русским женщинам. Из всех «*простых женщин*» он выделяет именно эту: у нее не просто лицо, а «*иконный и строгий лик*», и имя ее «*звонит, / Словно августовская прохлада*».

В произведении концепт «любовь» репрезентируется благодаря таким словам и выражениям, как «*сердцем влип*», «*мысли занял*», «*лететь в зенит*». Проанализируем актуальный смысл этих выражений. Слово «влипнуть» ассоциативно соотносится с неудачным и неожиданным происшествием. «*Сердцем влип*» – «неожиданно полюбил». Выражение «*мысли занял*» – означает, что все мысли, думы лирического героя только о любви к девушке. «Зенит» – наивысшая точка нахождения солнца. «*Лететь в зенит*» – значит подняться высоко надо всеми. Данные выражения актуализируют признаки «неожиданность и превосходство любви», «полное поглощение ею всего». При этом любовь осознаётся автором не только «*простой*», «*смешной*», «*глупой*», но и «*нежной*», «*кроткой*», «*августовской прохладой*». Благодаря этим оборотам в репрезентации концепта «любовь» актуализируются смысловые признаки: глупость, страдание, смех, кротость, нежность, мечта, тайна.

Отношение к женщине определяется через любовь автора к Родине. Поэт видит в женщине отражение образа Родины («*...такая ж простая, как все / Как сто тысяч других в России...*»), а в Родине – женщину (*твой лик висел в рязнях*)).

В приведенных стихотворениях концепт «любовь» репрезентируется не через слово-номинат концепта, а посредством различных репрезентантов и актуализаторов концепта (грусть, горе, разлука, глупость, молодость, нежная, прошедшая, светлое, смерть, страдание, чистая, кроткие и нежные песни, мечта, тайна и т.д.).

Для анализа художественного концепта «любовь» обратимся к методике Н.С. Болотновой. Для выявления ассоциаций, стимулированных номинатом концепта «любовь» и формирования его ассоциативного поля, проанализируем данные Русского ассоциативного словаря [6, с. 87]. Ассоциативное поле РАС отражает разные направления ассоциирования и оценки. Любовь – это прекрасное возвышенное чувство, которое репрезентируется такими лексемами, как «счастье» (3), «радость» (2), «чистая» (1), «вечная» (1), «искренняя» (1) и т.д. Но это и чувство, определяемое как «страсть» (1), «секс» (1), которое «горит» (1). Другая сторона этого чувства связана с ассоциатами «глупость» (1), «ложь» (1). Любовь бывает «безответной» (2) и «прошедшей» (1).

В анализируемых стихотворениях слово-номинат концепта «любовь» отсутствует, поэтому ядерными единицами этого ассоциативного поля у поэта становятся те лексемы, которые на ассоциативном уровне репрезентируют художественный концепт «любовь». На основе этого можно выделить следующие текстовые ассоциаты концепта «любовь» в лирике С. Есе-

нина: *глупая; первая, светлая, чистая; страсть; прошедшая, разлука, смерть; безответная, страдание*, что характерно и для Русского ассоциативного словаря. Помимо ассоциаций, указанных в словаре, концепт «любовь» в лирике С. Есенина, вербализуется на основе текстовых ассоциатов: *болезнь, птица (лебедь), огонь, солнце, дерево (береза), весна, осень*. Для поэта характерно и иное направление ассоциирования, связанное с родиной, природой. Именно через восприятие природных реалий проявляется любовь автора, через признаки некоторых природных явлений характеризуется любимая женщина.

Таким образом, концепт «любовь» в лирике С. Есенина репрезентируется не только благодаря типовым ассоциациям, входящим в ассоциативное поле РАС, но и индивидуально-авторским, отражающим любовь поэта к родному краю.

Если проследить эволюцию темы любви в лирике поэта, то можно заключить, что из юношеского озорного счастья в ранней лирике она превращается в тяжелые воспоминания о былом чувстве в поздней лирике.

Так, в стихотворениях, датированных 1910-1912 гг. («Подражанье песне», 1910; «Темна ноченька, не спится...», 1911; «Заиграй, сыграй, тальяночка, малиновы меха...», 1912; «Выткался на озере алый свет зари...», 1910; «Сыплет черемуха снегом...», 1910), концепт «любовь» репрезентируется следующими лексемами: *сорву твою фату, васильками сердце светится, с алых губ твоих с болью сорвать поцелуй, зацелую допьяна, я одурманен весной*. В более поздних стихотворениях поэт иначе пишет о любви: *сердце, тронутое холодком; а теперь я милой ничего не значу; отоснилась ты мне навсегда*.

Для полной интерпретации каждого оборота обратимся к Большому толковому словарю русского языка [8] и Энциклопедии символов, знаков, эмблем [7]. Обороты «*сорву твою фату*» и «*с алых губ твоих с болью сорвать поцелуй*» актуализируют резкие, озорные стороны любви поэта. В выражениях «*зацелую допьяна*» и «*я одурманен весной*» любовь предстает, как нечто, помрачающее сознание. (Ср.: пьяный – «...5. Находящийся в состоянии восторга, упоения чем-либо. *Пьян любовью. Пьян от счастья*» [8, с. 1052]. Одурманить – «Затуманить, помрачить сознание. *Меня совсем одурманил пряный запах черемухи*» [Там же, с. 704]). В обороте «*васильками сердце светится*» появляется иной смысл. Здесь актуализированы смысловые признаки блаженства, наслаждения этим чувством. (Ср.: Сердце – «...обозначает любовь – как центр вдохновения и счастья...» [7, с. 387]. Светиться – «...4. Освещаться счастьем, радостью. Обнаруживать своим внешним видом удовольствие, радость, счастье...» [8, с. 1158].

Таким образом, в ранних стихотворениях любовь показана удалой, дерзкой, вызывающей, страстной, сжигающей. В поздних стихотворениях сердце поэта «*тронуто холодком*», т.е. любовь становится сдержанной (ср.: холодок – «...6. Сдержанность в проявлении чувств, бесстрастие, равноду-

шие или некоторая отчужденность» [8, с. 1450]. Появляются признаки угасания любви, скупости чувств.

Литература

1. Алефиренко, Н. Ф. Поэтическая картина мира и ее отражение в языковом знаке / Н.Ф. Алефиренко // Художественный текст и языковая личность : Материалы IV Всероссийской научной конференции (27-28 октября 2005 г.). – Томск, 2005. – С. 67–72.
2. Болотнова, Н.С. Коммуникативная стилистика текста: Словарь-тезаурус. / Н.С. Болотнова. – Томск, 2008. – 384 с.
3. Болотнова, Н.С. О методике изучения ассоциативного слоя художественного концепта в тексте / Н.С. Болотнова // Вестник ТГПУ. Серия: Гуманитарные науки (Филология). – 2007. – № 2 (65). – С. 74–79.
4. Павлович, Н. В. Словарь поэтических образов / Н. В. Павлович. В 2-х т. Том 1. – М., 1999. – 848 с.
5. Русский ассоциативный словарь. Книга 1. Прямой словарь: от стимула к реакции. Ассоциативный тезаурус современного русского языка. Часть I / Ю. Н. Караулов, Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов, Н. В. Уфимцев, Г. А. Черкасова. – М., 1994. – 224 с.
6. Русский ассоциативный словарь. Книга 3. Прямой словарь: от стимула к реакции. Ассоциативный тезаурус современного русского языка. Часть II / Ю. Н. Караулов, Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов, Н. В. Уфимцев, Г. А. Черкасова. – М., 1996. – 212 с.
7. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Сост. В. Андреева и др. – М., 2000. – 576 с.
8. Большой толковый словарь русского языка / Сост. и гл. ред. С. А. Кузнецов. – СПб., 2000. – 1536 с.

ОБРАЗЫ ДЕРЕВЬЕВ И ИХ ЛЕКСИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В ЛИРИКЕ А.А.АХМАТОВОЙ

О. Л. Загребина

Томский государственный педагогический университет

*В каждом колосе – тело Христово
В каждом дереве распят Господь
И молитвой пречистое Слово
Исцеляет болящую плоть.*

А. Ахматова.

Анна Ахматова прошла большой литературный путь: ее первые стихи относятся к дореволюционному периоду жизни России, а последние связаны с концом шестидесятых годов XX века. М.И. Цветаева так сказала об А. Ахматовой: «Это имя – громадный вздох». Вздох – это что-то по природе своей негромкое, камерное, почти неразличимое. За ним может скрываться бездна чувств – от досады до отчаяния. Ахматова делает этот сокровенный вздох огромным, доводя его звучание до небывалой интенсивности,

до той ноты накала, с которой не тягаться никакому вокалу [1]. Было ясно, что у молодого поэта свой голос и своя интонация. Несомненно, А.А. Ахматова обладала индивидуально-авторским видением окружающей ее действительности.

В поэтическом мире А. Ахматовой образ дерева занимает одно из главных мест. В мировой культуре это – символ жизни, модель мироздания, которому свойственно трехчленное деление на верхний, средний и нижний миры. Эти миры соединены Мировым деревом, корни которого уходят в подземный мир, а крона и ветви – в верхний мир. «Древо мировое – (*arbor mundi* «космическое» древо), характерный для мифопоэтического сознания образ, воплощающий универсальную концепцию мира» [2, с. 398]. «Оно является доминантой, определяющей формальную и содержательную организацию вселенского пространства» [2, с. 399].

В лирике Ахматовой представлены образы 14 различных видов деревьев: клёна, липы, тополя, ели, сосны, вяза, осины, ивы, берёзы, кедра, кипариса, лиственницы, ольхи и дуба. К ним можно добавить образы персика, яблони и черешни. Образы деревьев можно отнести к одной из сфер (верхней, средней и нижней) в связи с их разной смысловой нагрузкой, символикой образа дерева как в поэтическом тексте, так и в культуре и мифологии разных народов в целом.

В свете концепции Мирового дерева, учитывая эстетический смысл произведений А.А. Ахматовой и их образный строй, отраженный вербально, к верхней, небесной сфере можно отнести образы *клена, сосны, дуба*. К средней сфере, миру людей – образы *ивы, липы, вяза, ольхи (нижне-средний), березы, кедра, лиственницы*. К нижней сфере – образы *осины, тополя, ели (хвойные растения), кипариса*.

В ходе работы были проанализированы сборники: «Вечер», «Четки», «Белая стая», «Подорожник», «ANNA DOMINI», «Тростник», «Седьмая книга». Образы деревьев в лирике Ахматовой представлены в 90 стихотворениях (см. таб. 1).

Таблица 1

Образы деревьев	Частота	Название стихотворений
Липа	13	«Реквием», «Летний сад», «Памяти В.Срезневской», «Художнику», «Голос памяти».
Тополь	11	«Реквием», «Луна в зените», «Маскарад в парке».
Сосна	11	«Тайны ремесла» (4, «Поэт»), «Из сожженной тетради» (1), «Пролог или сон во сне» и «В царскосельском селе»(4).
Ива	11	«Разрыв» (2), «Пролог или сон во сне», «Приморский парк победы», «Городу Пушкина» (2), «Память о солнце в сердце слабеет...».
Клен	9	«Мужество», «В сороковом году», «Песня последней встречи».
Ель	8	«Из сожженной тетради» (10), «Песенка», «Обман» («Жарко веет ветер...»).

Береза	7	«Победа» (1), «Три осени», «Мартовская элегия», «Три стихотворения» (1).
Дуб	3	«Приморский край победы».
Кедр	3	«С самолета», «При непосылке поэмы», «Разлука».
Вяз	3	«Маскарад в парке»
Кипарис	2	«Царскосельская ода»
Лиственница	1	«Приморский парк победы».

Наименее частотны образы *осины*, и *ольхи*, которые отмечены в 2-х стихотворениях; единично представлены образы *яблони*, *черешни*, *персика* («Еще одно лирическое отступление»).

Образы деревьев связаны с тематикой стихотворений и их мотивной и лексической организацией. Так, с темой любви, разлуки и воспоминаниями прошлого, детства в поэтическом мире А. Ахматовой связан образ ивы. С темой родины в художественном мире Ахматовой соотносятся образы березы, кедра, сосны. С темой молодости и жизни ассоциируются образы дуба, липы, лиственницы.

В соответствии с условным распределением образов различных деревьев по сферам (верхней, средней и нижней) в свете концепции Мирового дерева в лирике А. Ахматовой наблюдается контраст. Например, отметим противопоставление образов тополя и ольхи, связанных с миром людей и нижним миром в стихотворении «Милому» (1915): *Я вошла вчера в зеленый рай, / Где покой для тела и души / Под шатром тенистых тополей и Серой белкой прыгну на ольху, / Ласочкой пугливой пробегу, / Лебедью тебя я стану звать, / Чтоб не страшно было жениху...* Героиня из «нижнего мира» наблюдает за своим возлюбленным, находящимся в мире людей. Образ тополя олицетворяет спокойствие, отрешение.

Рассмотрим специфику лексического вычленения образов деревьев в лирике поэта.

1. К индивидуально-авторским особенностям в творчестве А.А. Ахматовой можно отнести связь образов растительного мира с эмоциональным состоянием героини. Так, в стихотворении «Ива» (1940) ключевой образ дерева противопоставлен лирической героине. Образ ивы персонифицируется, она выступает как союзница и попутчица. А.Ахматова отмечает ее способность чувствовать, используя эпитет «благодарная». Но век ивы оказался недолгим: *Я лопухи любила и крапиву, / Но больше всех серебряную иву. / И, благодарная, она жила / Со мной всю жизнь, плакучими ветвями / Бессонницу овеивала снами. / И – странно! – я ее пережила. / Там пень торчит, чужими голосами / Другие что-то говорят / Под нашими, под теми небесами. / И я молчу... Как будто умер брат.* В произведении проводится параллель между образами дерева и лирической героини, которая, как и ива, растет, взрослеет, но у каждой из них – свой путь и своя судьба.

В лирике А.Ахматовой образ ивы сопровождают два постоянных эпитета: *серебряная* и *плакучая*, а в стихотворении «Разрыв» (1944) ива – *седая*:

И, как всегда бывает в дни разрыва, / К нам постучался призрак первых дней, / И ворвалась серебряная ива / Седым великолепием ветвей.

Ива связана с мотивом слез, разлуки, расставанием, болью. Седая ива – от пережитого, от увиденного. Ива – разлучница. Этот образ отражает состояние души героини. Ива вновь олицетворяется – она «ворвалась» в судьбу героини, вмешалась в отношения и жизнь людей.

В другом стихотворении этот образ противодействует человеку, стоит на его пути: *Ива, дерево русалок, / Не мешай мне на пути! / В снежных ветках черных галок, / Черных галок приюти (1913).* У Ахматовой образ русалки связан с деревом «среднего мира» – ивой. Эта связь «водная»: ива – дерево, растущее у воды; русалка – мифическое существо, живущее в воде. Русалки – обитательницы подземного, «нижнего мира» [3, с. 199–200].

2. В качестве важной особенности поэтического творчества А. Ахматовой отметим использование приема контраста деревьев по гендерному признаку: их образы ассоциативно связаны с мужским и женским началом. Приведем пример: *Голос (он): Будь ты трижды ангела прелестней, / Будь родной сестрой заречных ив, / Я убью тебя своею песней, / Кровь твою на землю не пролив... Она: Ты – проникший в мой последний сон / Проклинай же снова скрип колодца, / Шорох сосен, черный грай ворон...* («Пролог или сон во сне», 1963–1964).

Женское начало у А.А. Ахматовой ассоциируется с образом ивы, которую в средневековой Европе называли деревом певцов и поэтов, поскольку считали, что она способна даровать красноречие. Ее связывали с горем и потерей любви. Образ ивы непосредственно связан с женским началом, отражает состояние души лирической героини, ее чувства [4]. Сосна в поэтическом мире автора представляет верхний, а ива – средний мир (людей) с точки зрения концепции Мирового дерева.

3. По нашим наблюдениям, образ одного и того же дерева эволюционирует в лирике А.А. Ахматовой. В ряде случаев наблюдается контраст его символики в различные периоды творчества поэта. Например, *тополь* в лирике А. Ахматовой 1910-х годов предстает как некий страж, охранник, символ запрета, грани, двери, тайны: *Вход скрыл серебриющийся тополь и низко спадающий хмель...* («Маскарад в парке»). В последующих стихотворениях образ тополя связывается с тревогой, недоброй вестью, соотносится с мотивами тоски и смерти, например в стихотворениях «Милому», «Как вплеталась в мои темные косы...». В произведении «Реквием» (4) 1938 г. образ тополя наполняется более широким содержанием, соотносится с перечисленными ранее темами и мотивами: *Там тюремный тополь качается, / И ни звука – столько там / Неповинных жизней кончается...*

Приведем еще два примера. Образ липы в стихотворении «Дверь полукрыта...» (1911) выступает как символ весны, цветения: *Дверь полукрыта, / Ветют липы сладко... / На столе забыты / Хлыстик и перчатка...* Стихотворение звучит как призыв к жизни, передает мысли автора о бессмертии и вечности. В «Реквиеме» (IX), написанном А. Ахматовой в 1940

году, образ липы является отражением душевного состояния героини, ее страданий, боли. Липы персонифицируются, выступают в роли сострадающих утешителей: *Ни милую прохладу рук, / Ни лип взволнованные тени, / Ни отдаленный легкий звук – / Слова последних утешений.*

Образ клёна в стихах разных лет относится как к среднему, так и к верхнему миру: *А там мой мраморный двойник, / Поверженный под старым кленом, / Озерным водам отдал лик, / Внимает шорохам зеленым...* («В Царском селе», II, 1911). В этом стихотворении образ клёна связан с воспоминаниями детства, с прошлым: *Но звезды синеют, но иней пушист, / Каждая встреча чудесней, – / А в Библии красный кленовый лист / Заложен на Песни Песней* (1915). В данном произведении образ кленового листа соотносится с верхним миром, сакральным и небесным.

Как показали исследования, контрастная сопряженность образов различных деревьев в творчестве А. Ахматовой является индивидуально-авторской, мифологизированной, фольклорно наполненной. Особенность приема контраста заключается в том, что он представлен на уровне символики в связи с различными сферами концепции Мирового древа.

В стихотворении «Городу Пушкина» (2), написанном в 1957 году, А. Ахматова пишет: *Этой ивы листы в девятнадцатом веке увяли, / Чтобы в строчке стиха серебриться свежее стократ. / Одичалые розы пурпурным шиповником стали, / А лицейские гимны все так же заздравно звучат.* Ахматова никогда не вернется в это село, но и «за Лету» возьмет с собой очертания этих живых садов Царского села. Она увековечит деревья и серебряную плакучую иву в стихах.

Литература

1. Скрыбина, Т. Одушевленная предметность. Об одной особенности поэтики Анны Ахматовой / Т. Скрыбина // Литература. – №40 (319) – Октябрь – 1999.
2. Мифы народов мира: Энциклопедия / Гл. ред. С. А. Токарев. В 2-х т. Т. 1. – М.: Рос. энциклопедия, 1997. – 671 с.
3. Все обо всем. Популярная энциклопедия для детей / Сост. Г. Шалаева. В 3 т. – М., 1997 – С.199–200.
4. Александрова, А. Электронная энциклопедия. www.myfhology.narod.ru

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ И ПРИКЛАДНОЙ ЛИНГВИСТИКИ

ОБУЧАЮЩИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ШКОЛЬНОГО ЭТНОЛИНГВИСТИЧЕСКОГО МУЗЕЯ

В. А. Беженарь

Томский государственный педагогический университет

Школьные музеи как форма образовательной и воспитательной работы создаются по инициативе выпускников, родителей, учащихся и педагогов школы. Они возникают как ответ на социальный заказ, который поступает образовательному учреждению от представителей ученической, родительской или педагогической общественности, и как результат собственной поисково-собираательной и исследовательской деятельности учащихся. В музеях школы учащиеся занимаются поиском, хранением, изучением и систематизацией подлинных памятников истории языка, культуры, природы родного края, различных предметов и документов.

Школьный музей создается для оказания всемерного содействия развитию коммуникативной компетенции, творческих способностей учащихся, для формирования у них навыков исследовательской работы, интереса к отечественной культуре и уважительного отношения к нравственным ценностям прошлых поколений. Музей должен стать не просто особым учебным кабинетом школы, но одним из воспитательных центров открытого образовательного пространства. Цель музейной деятельности – воспитание чувства ответственности за сохранение языковых богатств, языковой и художественной культуры края, гордости за свое Отечество, школу, семью, ощущения сопричастности прошлому и настоящему малой родины.

Одной из основных задач педагогической деятельности музея является формирование патриотического сознания школьников. Как известно, музей осуществляет связь времен. Он дает нам уникальную возможность сделать своими союзниками в организации учебно-воспитательного процесса поколения тех, кто жил до нас, воспользоваться их опытом в области науки, культуры, образования. Прошлое не исчезает бесследно, оно пробивается в настоящее, оставляя тысячи свидетельств своего существования в виде памятников материальной и духовной культуры, которые хранят и пропагандируют музеи. Этнолингвистический музей является хранителем не только

предметных богатств, которые, возможно, уже вышли из обихода, но и их названий, наименований.

Участие детей в поисково-собираательной работе, изучении и описании музейных предметов, создании экспозиции, проведении экскурсий, вечеров, конференций способствует заполнению их досуга. В процессе исследовательской деятельности учащиеся овладевают различными навыками краеведческой и музейной профессиональной деятельности, а в ходе краеведческих изысканий – основами многих научных (учебных) дисциплин, не предусмотренных школьной программой: общего языкознания, диалектологии и этимологии, ораторского искусства, музееведения и т. п.

Кроме того, учащиеся постигают азы исследовательской деятельности. Они учатся выбирать и формулировать темы исследования, производить историографический анализ вопроса, заниматься поиском и сбором источников, их сопоставлением и критикой, составлением научно-справочного аппарата, формулированием гипотез, предположений, идей, их проверкой, оформлением выводов исследования и выработкой рекомендаций по использованию достигнутых результатов. В итоге у детей формируется аналитический подход к решению многих жизненных проблем, умение ориентироваться в потоке информации, отличать достоверное от фальсификации, объективное от субъективного, находить взаимосвязи между частным и общим, между целым и частью и т. п.

Путешествуя по родному краю, изучая язык и культуру, объекты природы, беседуя с носителями изучаемых диалектов, знакомясь с документальными, вещевыми, изобразительными объектами наследия в среде их бытования, в музеях и архивах, учащиеся получают более конкретные и образные представления по истории, культуре и природе своего города и области. Так конкретизируются и расширяются знания и представления детей, почерпнутые при изучении различных школьных курсов, реализуется региональный компонент образовательных стандартов.

Главное отличие школьного музея от музея государственного заключается в образовательно-воспитательном воздействии, оказываемом им на учащегося: ребенок выступает здесь не как потребитель продукта музейной деятельности, а как активный его создатель. Участвуя в поисково-собираательной работе, учащиеся постоянно соприкасаются с историей школы, города, области, независимо от того, какую тему они изучают.

Школьный музей дает возможность детям попробовать свои силы в разных видах научной, технической и общественной деятельности. Участвуя в научно-учебных экспедициях по области, школьники получают физическую закалку, учатся жить в автономных условиях. Много практических умений и навыков приобретают они и в процессе обеспечения научно-исследовательской деятельности. Это навыки поисковой работы, умение описывать и классифицировать исторические источники, сопоставлять факты и др. Наконец, занимаясь музейно-краеведческой работой, дети познают важность коллективной деятельности, учатся выбирать и критиковать своих

лидеров, аргументированно дискутировать, руководить своим участком работы и отвечать за свои поступки и решения.

Для рациональной организации краеведческой и музейной работы из учащихся школы выбирается орган ученического самоуправления – Совет школьного музея. Совет работает под руководством педагога-руководителя школьного музея. При Совете создаются различные группы. Каждая группа выполняет конкретные задачи по основным направлениям музейной деятельности.

Для организации плодотворной работы музея из числа активистов могут быть созданы поисковая (поисково-собираТЕЛЬская), фондовая, экскурсионная (экскурсионно-лекторская), экспозиционная, пропагандистская группы.

Поисковая группа организует всю работу по комплектованию фондов. Она разрабатывает перспективный и годовой планы поисково-собираТЕЛЬской работы по каждой конкретной теме, готовит походы и экспедиции, участвует в разработке маршрутов и программ этих экспедиций.

Фондовая группа отвечает за учет и хранение фондов школьного музея. Она осуществляет прием материалов от экспедиционных отрядов, от дарителей, местных учреждений и организаций, учет музейных коллекций, поступивших на хранение в музей, в книгах поступлений, организует научное определение и описание памятников, обеспечивает их сохранность и использование.

Экспозиционная группа разрабатывает экспозиционную документацию, проводит отбор экспонатов, организует монтаж экспозиции, ее художественное оформление. Группа постоянно работает над обновлением и расширением экспозиции.

Экскурсионная группа разрабатывает обзорные, тематические, учебно-тематические экскурсии по экспозиции школьного музея, организует подготовку экскурсоводов и лекторов, проводит экскурсии и лекции.

Группа пропагандистов организует и проводит массовые мероприятия на базе музея, тематические вечера, встречи с интересными людьми, праздничные торжественные мероприятия.

В рамках обучения русскому языку наиболее востребованной формой музейной работы нам представляется экскурсия в этнолингвистическом музее. Данный вид деятельности позволяет значительно расширять представление школьников о русском национальном языке в ходе их знакомства с фактами народных говоров и устаревшей лексикой литературного языка, а также осуществлять межпредметные связи в группе филологических и – шире – гуманитарных дисциплин (русский язык – литература, русский язык – фольклор, русский язык – история и т. п.).

При введении в текст экскурсии новых для учащихся слов-этнографизмов важно помочь школьникам осознать мотивированность наименований предметов быта. Например, экскурсию по теме «Русская тра-

диционная одежда и обувь» можно начать с предмета, который кажется детям знакомым – валенка:

Экскурсовод. Посмотрите, этот предмет вам знаком?

Экскурсанты. Да, это валенки.

Экскурсовод. Верно, валенок. А вы не задумывались, почему он так называется.

Экскурсанты. Потому что его сваляли из шерсти.

Экскурсовод. Действительно, валенки – это свалянные из овечьей шерсти зимние сапоги. Но в народе их называли и иначе – боярки. Дело в том, что валенки часто украшались вкатанными цветными рисунками. Это была нарядная обувь, которую могли себе позволить только зажиточные люди. Отсюда и название «боярки» – обувь, какая бывает у бояр.

Сделать текст экскурсии ярким и выразительным поможет привлечение малых фольклорных жанров: поговорок, прибауток, частушек:

Экскурсовод. Это сарафан – народная женская одежда. Преимущественно сарафаны носили в центральных и северных губерниях России. Сарафан носили девушки до свадьбы, а иногда и старухи. Сарафан часто упоминается в частушках:

*У меня на сарафане
Косолапы петухи;
Я сама не косолапа –
Косолапы женихи.*

А это епанечка – русская народная верхняя короткая одежда, род уже знакомой нам душегреи. Она также была стёганая, крытая шелком, иногда парчовая, обычно в мелкую складку на спине или ниже талии, распашная, без воротника и рукавов, часто на бретелях. Вот как одевались раньше русские модницы-красавицы! Есть даже такая присказка:

*Ах, тёща к обедне идет,
Молодая к обедне идёт,
На ней юбочка вишнёвая,
Епанечка коричневая,
На ней шапочка аленькая,
Башипочки-то пукетовые.*

Дети разных возрастов любят отгадывать загадки. Это разнообразит ход экскурсии, активизирует интерес учащихся:

Экскурсовод. Это кафтан – крестьянская верхняя одежда, обычно праздничная, из домотканого или покупного сукна (синего, коричневого, черного). Кафтан длиной был до колен, приталенный, со сборками сзади и с боков. Рукава книзу сужались. Воротник был небольшой, стоячий, карманы – вертикальными, прорезными. Кафтан был на подкладе до талии, застёгивался налево на крючки или медные пуговицы.

Часто это название одежды употреблялось в загадках:

*По горам, по долам
Ходит шуба да кафтан.*

Экскурсанты. Это овца.

Экскурсовод. А вот другая загадка:

Лежит мужичок в одном кафтане,

Подпоясан, а не поясом;

Не поднимешь, так не встанет.

Экскурсанты. Это сноп.

Очень выигрышной с точки зрения возможности представления диалектного материала является театрализованная экскурсия. Так, например, в экскурсии-спектакле по теме «Растения в легендах и преданиях русского народа» моделируется ситуация «в гостях у сказительницы»:

Гость (экскурсовод). Здравствуйте, Александра Петровна. Мы к вам в гости пришли, хотим про растения ваши узнать.

Хозяйка. Здравствуйте-здоровствуйте. Проходите. А что вам рассказать? Что интересно?

Гость. Вот что это у вас за цветочки тут желтенькие, красивенькие? Так и хочется венок из них сплести.

Хозяйка. Вот вам бы с неё веночки плести на голову, а мы ведь и притронуться к этим цветочкам боимся. Ведь это же куриная слепота. Поверье есть, что если даже на него смотреть, ослепнешь сразу и, как курица, ничего не будешь видеть. Ничего мы с этой травки не делаем. Если кто даже подойдёт сорвать, все ему так и говорят: «Не рви, ослепнешь!». Говорили даже, что когда Господь курочку-то создал, она увидела цветочек желтенький. И так он ей понравился, что смотрела она на него долго-долго, а потом вдруг начали у неё глазёнки слезиться, и перестала она свет белый хорошо видеть. И сам Господь этот цветочек назвал куриная слепота.

Гость. Вот это да! Скажите, а это что за ягодки такие тут растут?

Хозяйка. Это вороний глаз. Ребятишки его иногда за чернику принимают. Оно при болезнях хорошо помогает, настойки всякие делать. А есть его нельзя – ядовитое оно. Про него легенда есть: много годов тому назад жил в лесу старик, ему было одиноко очень. И бывал у него друг ворон. Старик научил своего друга улетать от глазов людских и научил его будущее видеть. Потом старик умер, а ворон до сих пор плачет по потере друга своего. И из каждой слезы его вырастает растение с глазом.

Таким образом, экскурсии, проводимые на базе школьного этнолингвистического музея, могут стать органической частью обучения школьников русскому языку во внеклассной деятельности.

О ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ ПОЗНАВАТЕЛЬНОГО ИНТЕРЕСА ШКОЛЬНИКОВ К УЧЕБНОМУ ПРЕДМЕТУ «РУССКИЙ ЯЗЫК»

А. Н. Зубова

Томский государственный педагогический университет

Возникновение у учащихся интереса к русскому языку в значительной степени зависит от выбранной учителем методики преподавания, от того, насколько умело будет построена учебная работа. Необходимо позаботиться о том, чтобы на уроках каждый ученик работал активно и увлеченно, и использовать это как отправную точку для возникновения и развития любознательности, глубокого познавательного интереса к предмету.

Влияние познавательного интереса на формирование личности обеспечивается рядом условий: уровнем развития интереса (его силой, глубиной, устойчивостью); характером (многосторонними, локально-стержневыми либо многосторонними интересами с выделением стержневого); местом познавательного интереса среди других мотивов и их взаимодействием; связью с жизненными планами и перспективами учащегося. Указанные условия обеспечивают силу и глубину влияния познавательного интереса на личность школьника.

Формирование интереса к учебным предметам происходит не автоматически, этот процесс связан с активизацией познавательной деятельности учащихся в процессе обучения, развитием самостоятельности школьников.

Поиски путей решения проблемы активизации учебно-познавательной деятельности учащихся ведутся учёными в разных направлениях. В ходе решения данной педагогической задачи мы рассмотрим текст как основное средство формирования познавательного интереса к предмету.

В свете коммуникативного подхода текст можно определить как речевое произведение, концептуально обусловленное (т. е. имеющее концепт, идею) и коммуникативно ориентированное в рамках определенной сферы общения, имеющее информативно-смысловую и прагматическую сущность (она может быть и нулевой).

В данном определении важно, что текст – это, во-первых, речевое произведение (не языковая единица высшего уровня, как иногда его трактуют). Во-вторых, текст всегда имеет концепт (идею, отражающую авторский замысел и формирующую целостность текста). В-третьих, текст обладает стилистической окраской, отражающей определенную сферу общения. В-четвертых, текст всегда ориентирован на адресата (даже если им является сам автор). В-пятых, текст несет информацию (смысл). В-шестых, обладает эффектом воздействия (прагматикой) [1, с. 9].

Таким образом, текст как речевое произведение является универсальной формой коммуникации. Благодаря текстовой деятельности (порождению, восприятию и интерпретации текстов) передается информация; выра-

жаются чувства; осуществляются контакты между людьми; происходит воздействие; описываются реалии окружающего мира, сознания и языка. Текст, таким образом, выполняет коммуникативную и информативную функцию (текст осуществляет процесс общения между людьми и несёт определённую информацию, которая усваивается читателем и обогащает его жизненный опыт), социальную, эмотивную (выражает отношение автора к сообщаемому), эстетическую (формирует эстетические вкусы, потребности, пробуждает творческое начало личности и умение творить по законам красоты), контактоустанавливающую (фатическую), прагматическую, мета-языковую функцию (функцию описания языка). Один и тот же текст может выполнять одновременно несколько функций [1, с. 9–10].

И именно поэтому текст является основной дидактической единицей, с помощью которой предъявляются соответствующие знания и формируются основные коммуникативные умения. На текстовом материале учащиеся наблюдают языковые факты, усваивают речеведческие понятия. На основе текста формируются навыки его интерпретации и порождения. Опора на текст позволяет объединить процессы формирования языковой, лингвистической и коммуникативной компетенции, обеспечивает органическое единство познания системы, структуры языка и развития речи. А поскольку для современного этапа преподавания русского языка в школе важным является его коммуникативная направленность и основной дидактической единицей в обучении языку является текст, целесообразно на уроке использовать творческие задания на основе связных текстов. Подобные упражнения также решают задачу формирования интереса к изучению русского языка.

Например, при изучении темы **«Односоставные и двусоставные предложения»** ученикам можно предложить следующие виды творческих заданий:

1) Прочитайте стихотворение.

*Красою тихою, блистающей смиренно,
Входит девушка в церковь, зажигает свечу.
Ставит её у иконы, становится на колени ... Молитва.*

Расскажите, что вы видите за этими строками поэта. Подберите синонимы к слову *блистать*. Прочитайте предложения с разной интонацией. Определите, двусоставные или односоставные предложения вы записали. Запишите слова-ассоциации к слову *смирению*.

2) Создайте миниатюры по данному началу с использованием односоставных и двусоставных предложений. Например: (а) *Пушкин – один из самых умных людей на свете – и нас делает умнее. Читая его книги...* (б) *Вечер. Беру томик стихов Пушкина и ...*

3) Прочитайте фрагмент из рассказа И. С. Тургенева.

Вот нашему дедушке и донесли, что Пётр Овсянников, мол, на вас жаляется : землю, вишь, отнять изволили... Дедушка ваш к нам тотчас и прислал своего ловчего с командой... Вот и взяли моего отца, и в вашу вотчину повели. Я тогда был маленький мальчишка, босиком за ним бежал.

Что же? Привели его к вашему дому да под окнами и высекли. А ваш-то дедушка стоит и тоже глядит. Отец мой кричит: «Матушка, Марья Васильевна, заступитесь, пощадите хоть вы!» А она только знай приподнимается да поглядывает. Вот и взяли с моего отца слово отступить от земли и благодарить ещё велели, что живого отпустили.

Вставьте подлежащие в неопределенно-личные предложения. Изменился ли текст после проведенной замены? Если изменился, то каким образом?

При изучении темы **«Сравнительный оборот и составное именное сказуемое»** в качестве дидактического материала можно использовать стихотворение А. Толстого:

*Ты жертва жизненных тревог,
И нет в тебе сопротивления,
Ты, как оторванный листок,
Плывёшь без воли по теченью.
Ты как на жниве сизый дым.
Откуда ветер ни повеет,
Он только стелется над ним
И к облакам бежать не смеет.
Ты словно яблони цветы,
Когда их снег покрыл тяжёлый.
Стряхнуть тоску не смеешь ты,
И жизнь тебя погнула долу,
Ты как лощина в вешний день:
Когда весь мир благоухает,
Соседних гор ложится тень
И ей одной цвести мешает,
И как с вершин бежит в неё
Снегов растаявшая гряда,
Так в сердце бедное твоё
Стекает горе отовсюду.*

Возможное задание: списать текст, расставив знаки препинания, вставив пропущенные буквы; определить грамматические основы, подчеркнуть сравнительные обороты.

Изучая тему **«Знаки препинания в сложном предложении»**, целесообразно предложить для работы следующий текст:

Мучительная искренность и недовольство собой не надуманы Толстым – они часть его живой души... Важнее всего для нас, пожалуй, то, как побег внутреннего, духовного развития Толстого в дневнике прорастают в его творчестве.

«Кто не изучил человека в самом себе, никогда не достигнет глубокого знания людей», – замечал Чернышевский в рецензии на литературные дебюты Толстого. «Диалектика души», прежде чем она была воплощена в толстовском творчестве, оказалась предметом ошеломляющего личного

открытия. Толстой сделал его в потаенном юношеском дневнике, когда бился над тем, как улучшить себя.

Вспоминая впоследствии два года, проведенные им в молодости на Кавказе, Толстой говорил, что никогда потом за всю жизнь он не думал обо всем на свете так сильно и напряженно, как в ту пору, и что все главные свои идеи вынес оттуда (В. Лакшин).

Задание: запишите, подчеркните грамматические основы предложений. Замените в последнем предложении причастный оборот придаточным предложением, определите его тип. Изложите содержание текста от лица Л. Н. Толстого.

Возможен еще один вид творческой работы: написание сочинения-миниатюры «Три осенних листа», с которым сравниваются ранняя («золотая»), дождливая («мокрая»), поздняя («снежная») осень.

Мы считаем, что процесс выполнения работ творческого характера всемерно содействует развитию познавательных сил и способностей учащихся, непрерывному их совершенствованию. Рациональное использование школьниками усваиваемого учебного материала в изменяющихся условиях всегда сопровождается сосредоточением их внимания, волевых усилий, преодолением встречающихся трудностей, вызывающих эмоциональные переживания, положительное и ответственное отношение к учению. Всё это содействует успешному развитию у учащихся аналитико-синтетической деятельности мышления, речи, памяти, внимания, воображения, расширению у них познавательных и творческих возможностей, что в свою очередь приводит к успешному овладению более сложным учебным материалом.

Литература

1. Основы текстоведения в школе / Н. С. Болотнова [и др.] ; под ред. Н. С. Болотновой. – Томск, 2000. – 244 с.

К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ПОЛЬСКОГО МОЛОДЕЖНОГО ЖАРГОНА

М. Калита

Вроцлавский университет (Польша)

В последнее время наблюдается активное использование в устной речи слов и словосочетаний из сферы просторечия и жаргона, в связи с чем представляется актуальным обращение к исследованию особенностей функционирования жаргонного пласта лексики. Понятие жаргона строится на пересечении социального и функционального членения языка, жаргон связан с социально ограниченными лексическими подсистемами и входит в систему средств сниженной экспрессии. Экстралингвистические причины

появления жаргона различны, в качестве одной из основных ученые называют протест против стандартности и штампованности речи.

Жаргонные слова имеют узкую сферу употребления, их используют в основном среди «своих». Основным экстралингвистическим фактором выделения в отдельный тип социального диалекта являются общие для представителей школьной и студенческой молодежи поведенческие нормы, культурные установки и языковые стереотипы.

При анализе жаргонной лексики русского и польского языков можно наблюдать процесс семантической и оценочной трансформации единиц литературного языка. В качестве примера обратимся к тематической группе названий из области школьной и студенческой жизни (формы приведены в последовательности «польская литературная – польская жаргонная – русская литературная – русская жаргонная»):

polski – polak – русский (язык) – русич, русик, русиш;

niemiecki – niemie – немецкий (язык) – дойч, фрицевский;

angielski – anglik – английский – англиш;

geografia – gegra – география – геиш;

wychowanie fizyczne – W-F – физическая культура – физра;

matematyka – matma – математика – матка, матика, матем;

stypendium – stypa – стипендия – стипуха, стипенсия, стипа, стёна;

egzamin – egzam – экзамен – расстрел;

kolokwium – koło – коллоквиум – колобок;

komputer – komp – pudło – компьютер – комп, писюк, пэкашник, ящик, железо;

laptop – laps, lapa – ноутбук – ноут, бук.

Часто можно встретить случаи переосмысления общеупотребительной лексики, например:

pieniądze – kasa – siano – flota – kabona – kabza – kapucha – szmalec – smalec – cash – dzieńgi – деньги – бабки – бабосы – бабло – лавэ – лавандос – воздух – филки – филаж – капуста – кэш;

samochod – fura – bryka – bryczka – wóz – wozek – машина – тачка – тачилка – тазик.

Актуальной сферой для семантических и оценочных преобразований является музыка и связанные с ней реалии:

gitara basowa – bas – basia – basowka – basowa – бас-гитара – басуха;

gitara elektryczna – elektryk – электрическая гитара – электронка;

perkusja – bębny – gary – perka – барабаны – кастрюли – банки;

talerze perkusyjne – blachy – тарелки – блины – железо;

wzmocnić gitarowy – piec – głowa – гитарный усилитель – голова – башка;

perkusista – bebniarz – palker – drummer – ударник – стукач.

Яркая отличительная черта, характерная для молодежного жаргона, – это игра со словом, сознательное «переименование» его формы или смысла с целью создания выразительных, эмоционально окрашенных средств языка:

jak się masz – siemasz – siema – siemanko – siemson – привет – приветилце;

narazie (pożegnanie) – nara – narka – narencja – narciarz – пока – покедос – дос – досвидос;

spokojnie (bez problemu) – spoko – spokos – spoko oko – ok – oka – oki.

Часть слов со временем переходит в общий жаргон, просторечную лексику. Они звучат из уст носителей литературного языка, попадают в прессу, при этом все реже имеют пояснения в текстах, не предполагают «перевода» на литературный язык, что означает их «естественность» для современного речевого обихода образованного общества. Приведем несколько примеров:

ziomek – kumpel (кореш);

zawodowka – Szkoła Zawodowa – ПТУ;

pudło – wiezienie;

SMS – es;

puścić sygnał – puścić strzałkę;

spoko – ok – w porządku;

polewka – polać się ze śmiechu – пена – опусаться – усикаться от смеха.

Часто можно встретить фразеологизмы:

mieć plecy – mieć znajomości – mieć kontakty – dojścia – иметь блат, иметь связи;

podskoczyć komuś – rzucać się do kogoś – fikać do kogoś – рыпаться;

rzucać mięsem – rzucać mięchem – крыть по матушке.

Яркие политические события начала 90-ых годов в Восточной Европе нашли свое отражение не только в социальной жизни, но и в сфере языка. Одним из следствий этих процессов стало влияние английского языка, что проявилось, в частности, в своеобразии его использования польской и российской молодежью.

Karnać się – przejechać się – коннект, конектиться;

luknać (na kogoś, na coś) – гаматься – играть;

kul – cool – факюшка;

dragi – ангрейд;

mejlować – pisać na mail – мылиться;

stuningować – тюнинговать – ангрейдить.

Таким образом, изучение жаргонной лексики в аспекте ее семантических трансформаций, происходящих в близкородственных языках, представляется актуальным и перспективным направлением современного языкознания.

ЭЛЕМЕНТЫ СОЦИОИГРОВОЙ ПЕДАГОГИКИ И ТЕРАПЕВТИЧЕСКОЙ ДИДАКТИКИ В ПРЕПОДАВАНИИ РУССКОГО ЯЗЫКА

О. Ю. Московских

Новосибирский государственный педагогический университет

Умение справиться с собственными страхами, проговорить их, создать атмосферу доверительной беседы необходимо для учеников всех возрастов, особенно в младшем и среднем школьном возрасте. Педагогической практика подтверждает значимость этих проблем: дети боятся вызова к доске, неизвестности, темноты и др.

Нами были проведены два урока по русскому языку в пятом классе в русле терапевтической дидактики (см. [1]). Первым был урок закрепления по теме «Прямая речь и диалог», одним из «участников» которого стал персонаж из сказки В.В. Волкова «Волшебник Изумрудного города» – Страшила. На этом уроке ученики помогали герою осознать его страхи и справиться с ними. Не случайно нами был избран жанр сказки, так как сказки всегда воспринимаются с большим интересом детской и взрослой аудиторией. Сказочный сюжет начинается с обозначения конфликта и завершается его разрешением. Это позволяет воспринимать содержание сказки как своеобразную метафору реальной жизни [2, с. 5–7]. Вторым был урок по развитию речи, на котором ребята рассказывали о своих страхах, предлагали пути их преодоления. Данный урок завершался написанием сочинения «Как побороть страх?».

Цель этих уроков – не только дать знания об особенностях русского языка, но и помочь ученикам осмыслить и выразить эмоциональное состояние, переживания, освободиться от отрицательных эмоций.

Первый урок проводился в игровой форме – это был урок-путешествие. Педагог начал урок следующими словами: «Сегодня мы будем закреплять знания по теме «Прямая речь и диалог». А поможет нам Страшила. Из какой сказки этот герой и кто он? Хотя имя у него Страшила, сам он боится многого. Мы будем помогать Страшילה преодолевать страхи». Далее был предъявлен плакат с изображением дороги, по которой должен был следовать герой. Ученики были разбиты на три команды (здесь мы использовали технологию социоигровой педагогики, см. [3]). Во избежание конфликтных ситуаций перед началом путешествия учитель предупредил детей, что Страшила боится ссор, обид, упреков. Затем учитель объяснил, что задача каждой команды – помочь Страшילה прийти к финишу. Ученикам предлагался текст стихотворения М. Бородинской: «Увидев свой хвост, удивилась змея: «Неужто, друзья, это все еще я?». Задание к тексту – в течение одной минуты посмотреть на доску и затем воссоздать текст по памяти со всеми знаками препинания (таким образом учащиеся повторили тему «Знаки препинания при прямой речи»). После проверки этого задания учитель про-

должил: «Страшила больше не боится змей. Они совсем не страшные и называют его другом. Мы движемся вместе со Страшилой дальше. Он встречает Людоеда». Ученикам раздавался текст стихотворения М. Яснова «К нам приходит Людоед»:

*К нам приходит Людоед.
Говорит: – Большой привет!
Как живете-можете?
Что жуετε-гложете?
Говорю ему (:) – Дружок (,)
Я не пончик-пирожок!
Коль зашел, чего стоим?
Проходи, поговорим!
Людоед в дверях стоит
И, смущаясь, говорит:
(–) Как живете-можете?
– Что жуετε-гложете?
(–) Ты несносен стал совсем!
Столько есть различных тем:
Краски, кубики, кино...
Проходи! А он – одно (:)
– Как живете-можете?
Что жуετε-гложете?
– Так, – сказал я, – ну и гость!
Вот (, –) сказал я, – это гвоздь:
Я друзей своих люблю,
Но зануду – уколою!
Людоед в дверях стоит,
Весь внимание.
Не волнуйся, – говорит,
– До съедания!*

Задание к тексту – расставить недостающие знаки препинания (таким образом учащиеся повторили тему «Знаки препинания при оформлении диалога»).

После выполнения задания ребята читали текст по ролям. Вводились вопросы: «Зачем пришел Людоед? Как вы это узнали? Как мальчик реагирует на вопросы Людоеда? Почему Людоед смущается? А может ли Людоед съесть Страшилу?». Эти вопросы позволяли ученикам забыть о собственной тревожности. Учитель продолжал путешествие: «Следующее препятствие – это яма. Страшила боится упасть в яму и не выбраться оттуда». На доске был записан диалог с пропущенными репликами:

*– Яму копал?
– ...
– В яму упал?
– ...*

– *В яме сидишь?*
– ...
– *Лестницу ждешь?*
– ...
– *Яма сыра?*
– ...
– *Как голова?*
– ...
– *Значит, живой?*
– ...
– *Ну, я пошел домой.*

(Олег Григорьев)

Перед учениками была поставлена задача придумать реплики второго собеседника. Также ребята проигрывали диалог по ролям и отвечали на вопросы: «Почему у героев не получился диалог? Что нужно делать, если попадешь в такую ситуацию? Как попросить о помощи?». Попутно учитель с учениками выясняли, как строится диалог, чем он отличается от прямой речи. Последним этапом путешествия являлась встреча Страшилы с неизвестностью. Детям было предложено такое задание: прослушать текст и придумать продолжение к нему, а также определить, кого встретил Страшила по дороге:

*Сегодня вышел я из дома.
Пушистый снег лежит кругом.
Смотрю – навстречу мой знакомый
Бежит по снегу босиком.
И вот мы радости не прячем.
Мы – неразлучные друзья –
Визжим, и прыгаем, и скачем:
То он, то я, то он, то я.
Объятья, шутки, разговоры:
– Ну, как живешь? Ну, как дела?
Вдруг видим, кошка вдоль забора,
Как тень, на цыпочках прошла.
– Побудь со мной еще немного!
Но я его не удержал...*

После проверки последнего задания учащиеся выяснили, что Страшила знал незнакомца – это был Тотошка, который встретил его на финише.

Домашним заданием стало составление диалога Страшилы со Львом: теперь уже Страшиле нужно было убедить Льва ничего и никого не бояться.

Как уже было отмечено выше, второй урок был посвящен подготовке сочинения «Как побороть страх?». Перед началом урока несколько учеников зачитывали составленные дома диалоги Страшилы со Львом. Далее учитель спрашивал: «Что такое страх?». Ученики предлагали собственные

варианты ответов: темнота, переживание, нерешительность, неизвестность, холод и др.

Важно отметить, что учитель сам проговаривал свои страхи, создавая атмосферу доверительности и психологической безопасности, что помогало снять напряжение, было образцом выражения эмоций и разрешением на аналогичные реплики. Педагог привел такой пример: «У каждого человека есть свои страхи. Есть те, с которыми мы справились, а есть страхи, которые остались с нами. Я расскажу вам о своем детском страхе. Когда была маленькая – не любила вытаскивать занозы из пальцев. Мама сказала, что если я этого не сделаю, то из руки вырастет дерево. Мне было страшно, но теперь я знаю, что это неправда. Какие детские страхи были у вас?». Ребята не только осмысливали свои переживания, но и приучались внимательно слушать другого человека (одноклассника). Совместное переживание помогало частично избавиться от негативных эмоций и воспоминаний. Затем обсуждались страхи, с которыми человек справился, например, такая история: «Хочу рассказать о страхе, который преодолела. Я боялась высоты, но этим летом прыгнула с тарзанкой в реку (высота была с восьмизэтажное здание). Теперь этого страха со мной нет». После этого учитель говорил о страхах, которые остались с человеком: «У меня есть страх – обидеть другого человека. Как вы думаете, такой страх нужен человеку или нет? А какие страхи остались с вами?». Вместе с детьми мы пришли к выводу, что бывают случаи, когда страх необходим в жизни (условно назовем его «полезный»), например, страх за свою жизнь, за близких, планету и др. Постепенно учитель подготовил разговор о страшных снах: «А если это страшный сон? Как можно помочь себе? У африканского племени синаев есть правило – дети по утрам сообщают родителям, что им снилось. Если сон страшный, то советуют во сне позвать на помощь папу или кого-нибудь из племени, можно самому взять оружие, палку и побить неприятеля. Как думаете, нужно ли бежать от врага, даже если это сон?». Ученики предлагали варианты ответов. Потом следовала речь учителя: «Нужно встретить страх, посмотреть ему в лицо. Страх порождает другой страх, а это усложняет нашу жизнь. Вам снились страшные сны? Расскажите». Хотим обратить внимание на то, что дети охотно рассказывали о своих кошмарных снах (причем желающих было очень много), спрашивали совета у учителя и одноклассников, что нужно делать, чтобы такие сны не повторялись.

Затем учитель и ученики выясняли, что такое «помощь» и какой она бывает (например, внимание, забота, утешение и др.). Мы рассуждали также о том, как себе помочь, когда никого нет рядом. Решили, что надо думать о хорошем, попросить о помощи другого человека.

После того, как были учитель и учащиеся обсудили виды страхов и способы их преодоления, был составлен план сочинения. Один ученик (желающий) устно рассказывал сочинение «Как побороть страх?». Затем дети получили домашнее задание: написать сочинение или нарисовать рисунок «Я побеждаю страх».

В заключение необходимо подчеркнуть, что подобные уроки очень важны для школьников: у них часто нет возможности рассказать кому-то о своих страхах (родители заняты, сверстникам говорить об этом неудобно), и страхи могут оставаться с ними иногда на всю жизнь. Если ребята благодаря таким урокам смогут осмыслить свои тревоги и опасения, обратят внимание на проблемы товарища, то работу учителя можно будет считать продуктивной.

Конечно, в нашей статье описаны лишь два экспериментальных урока, и мы понимаем, что необходима серия таких уроков в течение года или нескольких лет. Следует заметить также, что для проведения уроков с элементами терапевтической дидактики и социоигровой педагогики необходимы особые отношения между учителем и учениками: готовность детей пойти на контакт, открыться окружающим, а учителя – понять ребенка.

Литература

1. Зайдман, И. Н. Общение : учимся понимать себя и окружающих / И. Н. Зайдман : в 2 ч. – Новосибирск, 2002. – Ч. 1–2.
2. Баранник, А. С. Учим сочинять сказки и решать личностные проблемы : сказкотерапия в дидактическом аспекте / А. С. Баранник. – Новосибирск, 2005. – 120 с.
3. Букатов, В. М. Режиссура урока, общения и поведения учителя: пособие для учителя / В. М. Букатов, А. П. Ершова. – М., 1998. – 228 с.

О РОЛИ ЭТИМОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА В ОРФОГРАФИЧЕСКОМ ОСВОЕНИИ ЗАИМСТВОВАННОЙ ЛЕКСИКИ УЧАЩИМИСЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ЛАТИНИЗМОВ С ПРЕФИКСОМ /N-)

И. В. Никиенко, Р. А. Соболева

Томский государственный педагогический университет

Общеизвестно, что словарный состав любого языка пополняется не только за счет использования внутренних ресурсов (посредством словообразования), но и путем заимствования. При этом освоение заимствованных лексических единиц каждым носителем языка представляет собой такой же сложный процесс, как и освоение этих лексем языком в целом, предполагая разные аспекты их адаптации индивидуальным словарем той или иной языковой личности. В связи с этим одной из сложнейших проблем современной методики обучения русскому языку является орфоэпическое, орфографическое, грамматическое и семантическое освоение иноязычных лексем учащимися.

Так, например, введение в активный словарь школьника лексемы *атташе* требует усвоения им произношения данного слова (с ударением на последнем слоге), его написания (с верным воспроизведением гласных в

безударных слогах, удвоенным *т*, правильным выбором между *е* и *э* под ударением), правил введения в текст (в связи с неизменяемостью и принадлежностью к классу имен мужского рода), тематической характеристики, лексического значения и сочетаемости (дипломатическое; «сотрудник посольства, специалист-консультант в какой-либо области»; *военный атташе, атташе по вопросам культуры*). Традиционно все эти задачи решаются путем механического заучивания т. н. словарных слов (запоминания их орфоэпической и орфографической формы, грамматических и семантических характеристик); между тем даже фрагментарное использование этимологических данных могло бы существенно упростить задачу освоения данного слова учащимся. Одно лишь указание на язык-источник заимствования (французский) решает проблему постановки ударения и одновременно объясняет неизменяемость слова; членение его на морфемы */ат-таш-е/* с поморфемным же, буквальным переводом */при-крепл-енн(-ый)/* способствует предупреждению большинства возможных орфографических ошибок и более глубокому осознанию лексического значения данного заимствования.

Несмотря на то, что в последние годы появилось множество изданий, популяризирующих достижения этимологической науки, этимологический анализ как процедура или даже результаты этимологического анализа, нашедшие отражение в словарях, не получили в школьном изучении русского языка широкого применения. На наш взгляд, причиной этого является слабая актуализированность в сознании не только учеников, но и учителей межъязыковых (а в учебном процессе – межпредметных) связей, а также некоторая асистемность в представлении лексических и грамматических явлений в школьном курсе русского языка, затрудняющая формирование у учащихся правописных навыков.

Наверное, никто не станет оспаривать тот факт, что мотивированное написание усваивается лучше, чем немотивированное; вместе с тем нередко приходится наблюдать, как число «непроверяемых» орфограмм увеличивается «усилиями» методистов. Прием подбора проверочных слов «работает» только на корневых морфемах; при этом используются преимущественно результаты формообразования (*травá – травý*), или результаты словообразования по продуктивным моделям, когда проверяемое и проверочное слово соотносятся как производящее (*травá – травка*). Любые «менее очевидные» отношения родства (например, *травá – отравá*) в такой практике игнорируются, и, не обретя умения семантически обосновывать связь тождественных форм на простых примерах, учащиеся впоследствии обнаруживают неспособность творчески интерпретировать более сложный материал – особенно когда приходится оперировать опрощенными основами или иноязычными морфемами. Именно поэтому «словарными» становятся такие слова, как *сметáна, гардерóб, солдáт*, хотя лексемы, позволяющие установить верное написание гласных в первых (безударных) слогах этих слов – *смётан, авангáрд, солóдо* – известны учащимся, и учителю достаточно лишь актуализировать мотивационные связи: *сметана «смётанное,*

собранные сверху»; *гардероб* «охрана платья, одежды» – *авангард* «передовой отряд (охраны)»; *солдат* «служащий за деньги (*сольдо*), наёмник». Не менее бессмысленными кажутся мнемонические ухищрения педагогов, предлагающих школьникам запоминать правописание слова *искусство*, пользуясь формулой «1 – 1, 2 – 2» (в первом случае – одна *с*, во втором – две), вместо того чтобы просто разобрать это слово по составу. Наконец, учителя совершенно пренебрегают возможностью проверки написания некорневых морфем, так что весь начальный период обучения школьники вынуждены зазубривать падежные окончания, чтобы автоматически образовывать предложный падеж от слов с наосновным ударением вместо того чтобы пользоваться аналогией со словами, имеющими нафлексийное ударение (*о ма́ме* как *о сестре́*), а на вопрос *Почему в начале слова **сдавать** пишется буква с?* отвечать: *Потому что нет приставки з-* (хотя вместо запоминания перечня русских префиксов – кстати, довольно обширного – можно было просто поставить проверяемую приставку в сильную по звонкости / глухости позицию: *смотреть, съезжать, сварить* и т. п.).

Возвращаясь к слову *атташе*, укажем, что успешность его орфографического освоения школьниками помимо указания на морфемное членение в языке-источнике обеспечивается целенаправленным подбором этимологически связанных с данной лексемой форм, в которых «непроверяемые» гласные выводятся под ударение. Интересно, что французский этимон, важный для осмысления лексического значения данного слова на базе мотивационного, орфографической проблемы не решает, зато упоминание английского глагола *attach* «прикреплять», восходящего к французскому *attacher* в том же значении и имеющего ударение на втором слоге, наверняка исключит ошибочное употребление гласного *о* во втором слоге русского *атташе*; с учетом того, что в современной российской школе английский язык (в качестве первого или второго иностранного) изучается гораздо чаще, чем другие европейские, а интерес к нему поддерживается дополнительно в связи с различными внеучебными увлечениями школьников (музыка, компьютеры, мода и т. п.), названную орфографическую опору можно считать актуальной. Что же касается гласного в приставке, то здесь важно обеспечить «узнавание» учащимися латинского префикса *ad-* «при-» в его различных фонетических воплощениях, появление которых связано с возможной полной ассимиляцией согласного приставки последующему корневому, и тогда проверочными смогут стать слова, в составе которых данный префикс находится под ударением. Правда, слов таких не очень много; подходящим проверочным словом представляется только *а́ффикс*. В школе этот термин малоупотребителен, однако учащимся хорошо знакомы однокоренные ему образования: *суффикс* (как минимум), *префикс*, *постфикс*; таким образом, введение данной лексемы одновременно обеспечит возможность проверки начального гласного в разбираемом слове (а также во множестве других слов, в составе которых на диахронном уровне выделяется тот же префикс: *адвокат, адреналин, акклиматизировать, аллитера-*

ция, аппендицит, ассистент, аттракцион и т. п.) и пополнит терминологический запас школьников.

На наш взгляд, орфографически сложную лексику иноязычного происхождения целесообразно изучать группами («гнездами»), формируемыми на основе этимологического тождества корней или других (разумеется, словообразовательных, а не словоизменительных) морфем. При этом, как правило, чем абстрактнее по значению морфема, тем большим количеством дериватов бывает представлена группа; выбор в качестве основы «гнездования» приставки или суффикса позволяет попутно комментировать и некоторые оформляемые с помощью этих аффиксов корни, создавая более широкий «этимологический фон» для изучения группы.

Именно поэтому в качестве материала исследования нами были выбраны заимствования латинского происхождения, в морфемном составе которых на синхронном и / или диахронном уровне анализа вычленяется префикс *in-*. С одной стороны, даже при существенном затемнении внутренней формы этих слов в большинстве случаев их мотивированность (в том числе структурная) легко актуализируется, и два основных значения приставки – значение движения внутрь предмета, к нему или на него и производное от него значение отрицания (в > по направлению > напротив > против > не) – достаточно четко осознаются учащимися даже на начальном этапе анализа таких производных. С другой стороны, являясь в широком смысле (по языку-источнику «строевого материала») латинизмами, подобные образования могли быть усвоены русским языком через различные языки-посредники, а иногда и возникли как таковые либо в романских языках (главным образом во французском и итальянском), унаследовавших латинский корнеслов и фонд аффиксов напрямую, либо даже в языках других групп индоевропейской семьи, испытавших влияние латыни опосредованно (например, в английском); все это обуславливает существенное фонетическое варьирование форм (в частности, самого префикса) в рамках рассматриваемого гнезда, отчасти вызванное звуковыми изменениями, свойственные самому латинскому языку, отчасти специфически французское, итальянское, английское и т. п. Представляется, что привлечение такого фонетически разнородного материала может быть полезным для формирования у учащихся умения отождествления внешне различающихся морфем.

Задавшись целью выявить степень освоенности учащимися 9 класса правописания слов-латинизмов с этимологически вычленяемым префиксом *in-*, мы отобрали 46 таких единиц для проведения словарного диктанта: **ансамбль**, **Антанта**, **иллюзия**, **иллюминация**, **иллюстрация**, **иммунитет**, **империя**, **имплозия**, **импозантный**, **импорт**, **импотенция**, **импульс**, **инаугурация**, **инвазия**, **инвалид**, **инверсия**, **ингаляция**, **индекс**, **индивидуум**, **индукция**, **инерция**, **инициатива**, **инкогнито**, **инкубатор**, **инновация**, **инстанция**, **инстинкт**, **институт**, **инструмент**, **инсульт**, **инсургент**, **интеграция**, **интенция**, **интернировать**, **интерьер**, **интоксикация**, **интонация**, **инфаркт**, **инфикс**, **инфлюэнца**, **инфляция**, **информация**, **инфузория**, **инцест**,

иррациональный, иррегулярный. Кроме этого, данные слова предлагались учащимся и для толкования (чтобы установить наличие или отсутствие корреляции между орфографической и семантической освоенностью лексем).

Проверка показала, что орфографическая освоенность слов данной группы старшеклассниками достаточно высока: более 60 % слов (28 из 46, выделены жирным курсивом) были написаны безошибочно, причем жесткой зависимости между пониманием значения и верным письменным воспроизведением слова отмечена не была, что говорит о механической заученности орфографических особенностей некоторых лексем. Что же касается неверных написаний, то основные их типы должны быть прокомментированы подробнее.

В рамках нашего исследования актуальным было прежде всего противопоставление ошибок, допущенных в написании префиксальной части слова, и всех остальных. Однако в ходе анализа полученных данных акценты несколько сместились.

Сразу оговоримся, что большинство ошибок были корневыми или основными, прямо или косвенно обусловленными произношением, иногда осложненные аналогией: *индивидум* (прямая ошибка: стяжение в зиянии по закону идеального слога, действующего во внелитературной фонетике), *импазантный* (прямая ошибка: отражение аканья на письме + аналогия с названием препарата-стимулятора половой функции «Импаз»), *инголяция* (косвенная ошибка: ориентация на «окающую» орфографию + аналогия с «голый» /?/); *инфекс* (косвенная ошибка: ориентация на «екающую» орфографию + аналогия с «инфекция» /?/) и т. п. В приставках ожидаемые формы-гиперизмы (типа *эмпозатный, энголяция*) не появились; употребление строчной буквы в названии *Антанта* является для нашего исследования нерелевантным (поскольку не связано с мотивированностью слова).

Одновременно нередкими являются ошибки, которые трудно определить как корневые или приставочные, поскольку они появляются на стыке этих двух морфем и связаны с употреблением одного или двух согласных: *илюзия* (прямая ошибка), *имунитет* (прямая ошибка + аналогия с названием кисломолочного напитка «Имунеле»), *иннаугурация, иннерция* (косвенные ошибки, вызванные образцом «инновация») и т. п. Такие написания свидетельствуют о том, что учащиеся уже не видят исторических границ членения данных слов на морфемы (главным образом за счет невозможности отождествить корень, а не префикс). Это означает, что правильное написание слов *иллюминация* и *инициатива*, продемонстрированное учащимися экспериментальной группы, не гарантирует того, что школьники других групп напишут эти и подобные слова без ошибок.

Как можно предотвратить ошибочные написания в заимствованиях с одной и той же этимологически вычленяемой приставкой? Очевидно, что для этого нужно прибегнуть к этимологическому анализу и подбору обозначающих морфемное членение и мотивационное значение рассматриваемого слова соответствий, например: *иллюзия* «обман < игра», ср. лат. *ludere*

«играть», *lusus* «игра», рус. *прелюдия* «музыкальная пьеса-вступление»; **инаугурация** «торжественная церемония вступления в должность < начало < приобщение к тайне (будущего)», ср. лат. *augurare* «предвещать, предсказывать, пророчить», рус. *авгур* «жрец, толковавший волю богов по крику и полету птиц» (далее – к лат. *avis* «птица», откуда и рус. *авиация* «воздухоплавание»).

Естественно, полноценная работа по установлению происхождения, старшего значения и морфемной структуры слова в языке-источнике возможна только в рамках самостоятельного курса (элективного, факультативного). Не следует переоценивать эффективность такого рода форм: небольшое количество часов и «компактность» электива, необязательность посещений занятий факультатива не позволяют существенно повысить общий уровень орфографической освоенности трудных слов (так, апробированный нами элективный курс «Латинские заимствования в русском языке» способствовал повышению суммарных результатов по рассматриваемой группе слов лишь на 1 %, хотя по контрольным лексемам показатели освоенности выросли на 8-28 %). Нет сомнения, что данные этимологии необходимо внедрять в основной курс русского языка, причем на самых ранних этапах обучения (вначале в виде этимологических справок, затем как материал поисковых заданий). Однако нельзя не отметить, что участие в работе элективов и факультативов этимологической направленности способствует осмысленному усвоению написания (ставя орфографическую освоенность в прямую зависимость от освоенности семантической), а также развивает у учащихся «этимологическую зоркость» – привычку предполагать членение опрощенных слов на морфемы, «подозревать» соответствия в фонетических малопохожих формах, а также – что немаловажно для предупреждения появления ненаучных этимологий – пользоваться в сомнительных случаях словарем.

К ВОПРОСУ О РУССКО-ПОЛЬСКОЙ МЕЖЪЯЗЫКОВОЙ ОМОНИМИИ

О. В. Орлова, Д. Щипняк

Томский государственный педагогический университет,
Вроцлавский университет (Польша)

Лексика субстандарта только в последние два десятилетия стала активно изучаться славистами-лексикологами и фиксироваться в специальных и толковых словарях. Вместе с тем хорошая лексикографическая обработка данного круга лексем в словарях русского или польского языка не снимает необходимости их представления именно в двуязычном словаре.

Если вопросы межъязыковой омонимии в области нормативной лексики давно стали объектом внимания лингвистов, то межъязыковые омонимы

в сфере субстандартной лексики даже близкородственных языков, как это ни парадоксально, выпадают из поля зрения исследователей и не рассматриваются как объект лексикографирования.

Практически все авторы словарей межъязыковых омонимов принципиально избегают лексики субстандарта (некоторые – даже разговорной). Вместе с тем, следует отметить, что русский и польский языки и в этой сфере чрезвычайно богаты единицами, близкими по форме, но различными по содержанию.

Показательны в этом плане, в частности, русские жаргонно-просторечные слова *загнуть* «продать; перепродать», *замазанный* «1. находящийся под наблюдением милиции; 2. скомпрометированный», *достать* «замучить, лишить спокойствия; сильно надоесть кому-л.», *подставить* «поставить кого-л. в неловкое положение», *надуть* «обмануть», *опустить* «1. унизить, оскорбить; 2. изнасиловать», *засыпать* «предать, выдать кого-л.», *светиться* «появляться где-л.; быть заметным, замеченным где-л.», *капать* «доносить на кого-л.» и др., имеющие формальные корреляты только в литературном польском языке: *zagnać*, *zamazany*, *dostać*, *podstawić*, *nadać*, *oruścić*, *zasypać*, *świecić się*, *kapać*, *kosić*.

Иногда же, наоборот, русское слово вполне соответствует литературной норме, но его польский омоним имеет жаргонную или просторечную окраску, ср.: рус. *глина* – пол. *glina* «полицейский, милиционер», рус. *бетон* – пол. *beton* «человек, неохотно меняющий свои взгляды; консерватор», рус. *выпад* – пол. *wurad* «поездка», рус. *жила* – пол. *żyła* «1. скупердяй; 2. сильный, человек»; 3. принципиальный, требовательный человек».

В отличие от корпуса нормативной лексики, корреляция *субстандарт* / *субстандарт* (т. е. ситуация, когда оба члена межъязыковой омпары являются субстандартными в обоих языках) встречается значительно реже и представлена всего несколькими десятками омпар: рус. *товар* «краденая вещь» – пол. *towar* «девушка, женщина», рус. *кантовать* «бить» – пол. *kantować* «обманывать», рус. *вкопать* «сделать что-л. интенсивно» – пол. *wkopać* «выдать кого-л.», рус. *висеть* «находиться под стражей» – пол. *wisieć* «задолжать кому-л.», рус. *набраться* «напиться пьяным» – пол. *nabrać się* «обмануться», *шайба* «лицо» – пол. *szajba* «психически больной», рус. *акробат* «гомосексуалист» – пол. *akrobata* «дирижер», рус. *амба* «безвыходное положение, крах, обвал» – пол. *amba* «незнакомое лицо», *кишка* «обжора» – пол. *kiszka* «покрышка, шина» и т. п.

Поскольку в настоящее время наблюдается активное использование в устной речи слов и выражений из сферы субстандарта, главным образом просторечных и жаргонных, эти находящиеся в их субстандартном значении на периферии словарного состава русские и польские лексемы представляют несомненный интерес для межъязыкового сопоставления как один из источников русско-польской омонимии.

В связи с этим необходимо решить принципиальный лексикографический вопрос: как трактовать вышеназванные единицы субстандарта – как

один из лексико-семантических вариантов слова-полисеманта или как омоним по отношению к нему. Толковый словарь объединяет в одну словарную статью совокупность значений многозначного слова, связанных по метафорическому, метонимическому или иному принципу. Разрыв этих связей свидетельствует о том, что мы имеем дело с лексической омонимией, т. е. с двумя разными словами, что наглядно демонстрируют нижеприведенные примеры: рус. *базар* «беседа, разговор» – пол. *bazar* «базар», рус. *бабки* «деньги» – пол. *babki* «1. им.п. мн.ч. от *babka* «бабушка»; 2. кул. баба, кулич», рус. *будка* «лицо» – пол. *budka* «небольшое помещение», рус. *заказ* «заказное убийство» – пол. *zakaz* «запрет», рус. *правник* «правый карман» – пол. *prawnik* «юрист», рус. *синяк* «алкоголик, пьяница» – пол. *sinia* «синее пятно на коже», рус. *конкретный* «сильный; качественный» – пол. *konkretny* «конкретный; практичный; деловой», рус. *макароновый* «высокий, худой, неловкий» – пол. *makaronowy* «макаронный», рус. *фиолетовый* «странный, необычный» – пол. *fioletowy* «фиолетового цвета; сиреневый», рус. *втулить* «дать ложную информацию» – пол. *wtulić* «втиснуть, вжать», рус. *гасить* «бить, избивать; убивать» – пол. *gasić* «тушить», рус. *загнать* «продать» – пол. *zagnać* «загнать; заставить», рус. *заложить* «выдать соучастника; выпить спиртного» – пол. *złożyć* «надеть; предположить», рус. *засветиться* «обнаружить, выдать себя» – пол. *zaświecić się* «загореться», рус. *капать* «доносить на кого-л.» – пол. *kapać* «капать», рус. *наковаться* «одеваться» – пол. *pakować się* «укладываться» и др.

Члены русско-польских субстандартных омонимов (как слова общеславянского происхождения, так и заимствования) часто характеризуются наличием общего этимона. В этом случае межъязыковая омонимия имеет гомогенно-derivационный характер, например: рус. *завязать* «прекратить делать что-л., заниматься чем-л.» – пол. *zawiązać*, рус. *замочить* «убить» – пол. *zamoczyć* «замочить», рус. *лапа* «взятка» – *łapa* «лапа», рус. *абазжур* «голова» – пол. *abażur* «абазжур», рус. *авторитет* «опытный вор» – пол. *autorytet* «авторитет», рус. *аккордеон* «плитка чая» – пол. *akordeon* «аккордеон», рус. *ксива* «любой документ» – пол. *ksywa* «кличка, прозвище».

На уровне субстандарта, в отличие от нормативной лексики, практически не наблюдаются случаи гетерогенной омонимии, т. е. случайного звукового совпадения типа: рус. *халда* «некрасивая, неопрятная женщина» – пол. *halda* «отвал», рус. *куш* «большая сумма денег» – пол. *kurz* «пыль» и т. п. Лексико-грамматические омонимы (слова разных частей речи), т. е. омонимы типа рус. *мимо* «постоянно» (наречие) – *mię* «несмотря на; вопреки» (предлог) также редки.

Следует также отметить, что если в составе нормативной лексики частотны случаи как абсолютной, так и частичной омонимии, то в сфере субстандарта мы имеем дело, как правило, с абсолютной омонимией. Случаи частичной омонимии, когда одно (или больше) из значений слов-

коррелятов совпадают, – единичны (ср. рус. *закосить* и пол. *zakosić* «присвоить украсть», рус. *сыпать* и пол. *syrać* «доносить на кого-л.»).

Приведенный выше материал однозначно указывает на то, что межъязыковая омонимия в сфере субстандарта – реальный лингвистический факт, требующий специального изучения. Многие лексемы, а также устойчивые словосочетания, обладая интерфероносным потенциалом, создают иллюзию взаимопонимания и являются камнем преткновения при переводе текста с одного языка на другой и в процессе реальной коммуникации представителей разных культур.

Безусловно, субстандартная лексика и фразеология должны стать объектом лексикографической практики по созданию сопоставительных словарей славянских языков, в частности словарей межъязыковых омонимов.

К ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ СЛОВООБРАЗОВАНИЯ В КЛИНИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ В КУРСЕ ЛАТИНСКОГО ЯЗЫКА НА ВРАЧЕБНЫХ ФАКУЛЬТЕТАХ

Т. В. Позднякова

Сибирский государственный медицинский университет

Курс латинского языка и основ медицинской терминологии, изучаемый на врачебных факультетах медицинского университета, относится к числу профилирующих дисциплин и призван обучить студентов терминологической латыни, используемой в различных медицинских специальностях: анатомии, гистологии, фармакологии и частных клинических дисциплинах. Обучение основам терминологии способствует более осознанному и глубокому пониманию лексики греко-латинского происхождения, используемой в медико-биологической литературе.

Медицинская терминология – это комплекс терминологий большого числа медико-биологических, клинических и фармацевтических дисциплин. В курсе латинского языка медицинская терминология изучается по трем подсистемам: (1) анатомическая и гистологическая номенклатура, включающая преимущественно термины трех основных разделов анатомии: остеологии, миологии и спланхнологии; (2) клиническая терминология, включающая термины различных специальностей: терапии, хирургии, акушерства и гинекологии, неврологии, офтальмологии, стоматологии, психиатрии и др., в число которых входят названия болезней, патологических состояний, синдромов и симптомов, операций, методов обследования и лечения, а также названия различных приборов и инструментов, применяемых в медицине; (3) фармацевтическая терминология, включающая названия лекарственных форм, лекарственных средств, химическую номенклатуру на латинском языке, названия лекарственных растений и их частей.

Словообразование планомерно представлено во всех разделах курса. Большинство медико-биологических и клинических терминов представляют собой производные слова, образованные путем аффиксации или словосложения. Модели производных с греко-латинскими словообразовательными терминологическими элементами широко используются для пополнения различных терминологических систем как русского, так и других языков новыми производными терминами, поэтому знание структуры и семантики таких моделей дает возможность понимать образованные по ним термины в большинстве европейских языков, облегчая тем самым их усвоение и способствуя обогащению словарного запаса студентов. В учебный словообразовательный материал в первую очередь включается морфологический способ словообразования – аффиксация, и прежде всего суффиксация, наиболее широко представленная в системе имени, а затем префиксация. Изучение аффиксов поставлено в зависимость от степени их распространенности в той или иной подсистеме. Отбираются наиболее употребительные в терминологии латинские и греческие суффиксы и префиксы существительных и прилагательных последовательно во всех подсистемах медицинской терминологии. Из морфолого-синтаксического способа словообразования дается представление о субстантивации прилагательных. В словообразовательный учебный материал включаются также виды словосложения: соединение полнозначных и усеченных основ, сложносокращенный способ, аббревиация.

Для понимания значения производных терминов необходимо иметь представление об их структуре и законах ее организации, словообразовательных правилах, по которым конструируются протяженные ряды терминов различных семантических групп. Дать студентам эти знания, научить их разбираться в структуре и семантике медицинских терминов, самостоятельно конструировать термины по заданным структурным и семантическим моделям – одна из основных задач курса латинского языка и основ медицинской терминологии.

Хотя словообразование и является самостоятельным аспектом терминологии в целом и самостоятельным уровнем языка вообще, оно не обособлено от других уровней (фонологического, морфологического, синтаксического), а как бы проникает в них и обрастает множеством связей. Кроме того, в сложном комплексе медицинской терминологии выделяются различные семантические группы терминов, целые подсистемы, которые имеют свои специфические особенности, начиная с происхождения и заканчивая функционированием. Не случайно поэтому латинисты пришли к выбору такой логико-дидактической структуры предмета, которая базируется на системно-терминологическом принципе, учитывающем существенные особенности лексического, грамматического и словообразовательного характера каждой из трех подсистем медицинской терминологии.

Главным аспектом при изучении **клинической терминологии** является не грамматика, а семантика. Главенствующая роль в клинической термино-

логии принадлежит сложным однословным терминам, которые конструируются из т.н. терминологических элементов (далее: ТЭ).

Цель изучения клинической терминологии – научиться строить термины по данным элементам или по данным значениям, определять общий смысл термина на основании значений отдельных его компонентов. Поэтому на базе клинической терминологии изучается терминологическое образование и правила морфемного членения слов. Соответственно клинический список терминологического минимума, включающий ТЭ греческого происхождения, строится по словообразовательному принципу (префиксы, суффиксы, начальные и конечные ТЭ). Клинические термины латинского происхождения даются отдельным списком, построенным по грамматическому принципу, и используются в упражнениях на закрепление грамматики.

Словообразование в клинической терминологии полностью терминологизировано. В этом разделе преобладают сложные термины, искусственно созданные по стандартным терминологическим моделям, служащим ключом к пониманию термина. Основным методом обучения клинической терминологии является метод терминологического членения слов. ТЭ – это регулярно повторяющийся в серии терминов компонент, за которым закреплено специализированное терминологическое значение. В большинстве слов ТЭ является смысловой опорой, необходимой для понимания термина. Только в немногих случаях общее значение термина складывается из отдельных частных значений ТЭ. Как правило, перевод термина (дефиниция) не определяется из механического соединения значений ТЭ, обычно он шире или уже смысла компонентов слова. Поэтому при изучении клинических терминов целесообразно обращаться к представленным в словарях и справочниках научным дефинициям, которые устанавливают содержание понятий и их отличительные признаки. Необходимо приучать студентов к профессионально точному и исчерпывающему определению термина.

Обучение образованию клинических терминов на I курсе не может еще опираться на знание студентами понятийного аппарата клинических дисциплин. Поэтому при изучении раздела клинической терминологии на первый план выдвигается структурная характеристика терминов, понятие структурной мотивированности, обеспечивающей системность терминологии, общее стандартное значение модели, конструируемой ТЭ.

Изучение терминологического материала в клиническом разделе курса должно идти двумя путями: (1) выявление и запоминание значения отдельных ТЭ; (2) определение общего смысла клинических терминов, состоящих из усвоенных ТЭ. Усвоение словообразовательных элементов греческого происхождения происходит двумя способами: во-первых, параллельно с их латинскими эквивалентами и значением; во-вторых, в ходе выполнения двусторонних семантических задач: (а) на конструирование сложных производных клинических терминов по заданным значениям; (б) на структурно-семантический анализ, т.е. на умение расчленять сложные производные термины на отдельные ТЭ.

Методика обучения ТЭ строится на тематическом принципе, причем в первую очередь, с опорой на знание анатомической терминологии, вводятся греческие ТЭ, эквивалентные латинским анатомическим наименованиям, так называемые греко-латинские дублетные обозначения органов, частей тела, тканей, занимающие в термине в основном начальную позицию (например: «нос» – *rhin – nasus*; «глаз» – *ophthalm – oculus*; «прямая кишка» – *proct – rectum* и т.п.). Затем изучаются аффиксы (префиксы и суффиксы), которые по своей информативности часто равны корневым ТЭ, например, *dys-* «расстройство, нарушение какой-либо функции», *-itis* «воспаление чего-либо».

В клинической терминологии используются преимущественно аффиксы греческого происхождения: суффиксы *-ōsis*, *-iasis*, *-itis*, *-ōma*, *-ēma*, *-ismus*; приставки *apo-*; *endo-* / *exo-*, *ecto-*; *hypo-* / *hyper-*, *epi-*; *pro-* / *meta-*; *meso-*, *dia-*; *peri-*, *para-*; *syn-*; *anti-*; *ana-* / *cata-*; *a-* (*an-*); *dys-*.

Комплексные конечные ТЭ при их изучении группируются по тематическому принципу: (1) названия наук, разделов медицины, специальностей, нехирургических методов лечения (*-logia*, *-iatria*, *-paedia*, *-therapia*); (2) названия методов обследования (*-metria*, *-scopia*, *-graphia*, *-gramma*, *-opsia*); (3) названия хирургических операций (*-tomia*, *-ectomy*, *-stomia*, *-pexia*, *-rrhaphia*, *-lysis*, *-desis*, *-clasia*, *-plastica*); (4) названия патологических процессов и состояний, относящихся к отдельным органам и частям тела, тканям и физиологическим веществам (*-algia*, *-odynia*, *-ectasia*, *-malacia*, *-stenōsis*, *-sclerōsis*, *-lysis*, *-schisis*, *-ptosis*, *-spasmus*, *-megalia*, *-plegia*, *-rrhagia*, *-rrhexis*, *-rrhoea*, *-stasis*, *-cele*); (5) названия процессов и состояний, содержащих их качественные или количественные характеристики; названия патологических изменений, относящихся к физиологическим процессам и функциям организма (*-aemia*, *-uria*, *-penia*, *-trophia*, *-phagia*, *-cardia*, *-pnoë*, *-mnēsia*, *-sphygmia*, *-aesthesia*, *-kinesia*, *-tensio*, *-tonia*, *-plasia*, *-thermia*, *-oxia*, *-opia*, *-phonia*, *-dynamia*, *-ergia*, *-genesis*, *-poësis*, *-mania*, *-philia*, *-phobia*, *-sthenia*).

Начальные ТЭ также могут быть сгруппированы следующим образом: (1) ТЭ, обозначающие секреты и выделения (*crino-*, *blenn-*, *chol-*, *dacry-*, *galact-*, *haem(at)-*, *hydr-*, *hidr-*, *lip-*, *liqu-*, *lymph-*, *pneum(at)-*, *pyo-*, *seb-*, *sial-*, *tox(ic)-*, *ur-*, *copr-*); (2) ТЭ, обозначающие физиологические и физические признаки (*andr-*, *bio-*, *ger(ont)-*, *gyn(aec)-*, *paed-*, *phren-*, *psych-*, *bary-*, *bath-*, *brachy-*, *brady-*, *dolich-*, *lept-*, *macr-*, *megal-*, *micr-*, *orth-*, *pachy-*, *platy-*, *tachy-*); (3) ТЭ, обозначающие качественные и количественные признаки, цвета, сущностные характеристики (*cry-*, *glyc-*, *oxy-*, *pyr-*, *therm-*, *xer-*; *chlor-*, *chrom(at)-*, *cyan-*, *erythr-*, *leuc-*, *melan-*, *poli-*, *xanth-*; *mono-*, *di-*, *poly-*, *pan-*, *oligo-*, *para-*, *hemi-*, *allo-*, *auto-*, *hetero-*, *homo-*, *iso-*, *pseudo-*, *neo-*, *tele-*).

Подбор ТЭ, включенных в терминологический минимум, осуществляется на основании следующих критериев: (1) соответствие клиническому профилю; (2) учебно-методическая целесообразность; (3) современность

ТЭ; (4) словообразовательная ценность ТЭ, его продуктивность по отношению к производным терминам.

Для усвоения и закрепления клинической терминологии и способов ее образования предлагается ряд тренировочных и творческих упражнений следующего характера:

I. Структурный анализ термина с последующим определением его общего смысла по значениям составляющих его ТЭ: (1) вычлените известные ТЭ, объясните их значение, укажите соединительную гласную и составьте общее значение (дефиницию) термина; (2) запишите данные термины-транслитераты на латинском языке, объясните значение терминов и отдельных ТЭ; (3) укажите греческие и латинские эквиваленты следующих слов, например: *зуб, ухо, клетка, почка* и т.п.; (4) напишите данные латинские термины в русской транскрипции; (5) найдите в данной группе терминов термин с заданным значением, например: *исследование, боль, пониженное содержание* и т.п.; (6) найдите в данной группе русских словосочетаний перевод заданного латинского однословного термина; (7) определите чистые (латинские или греческие) и смешанные (греко-латинские или латино-греческие) модели, по которым образованы данные термины; (8) переведите не однословные латинские термины на русский язык и составьте их однословные эквиваленты, например: *exstirpatio utēri = hysterectomy; concrementum venōsum = phlebolithus* и т.п.

II. Выделение начальных или конечных ТЭ, общих для данного терминологического ряда: (1) укажите ТЭ, общий для данного ряда терминов, объясните значение терминов, например: *mastectomy, hysterectomy, keratectomy, cholecystectomy, nephrectomy; glucosuria, haematuria, dysuria, polyuria, oliguria* и т.п.; (2) подберите термины, объединенные общим ТЭ, укажите значение ТЭ, переведите термины, образованные с его участием, например: *proctalgia, proctorrhagia, proctostomia, proctologist* и т.п.; (3) укажите в данных терминах ТЭ, имеющие дублетное соответствие.

III. Выделение суффиксов и префиксов с определенным значением: (1) образуйте названия нарушений функции мочеотделения, пищеварения, голосообразования, питания органов или тканей и т.п., выделите общий префикс; (2) выделите общий суффикс, определите его значение в следующих терминах, дайте русские эквиваленты терминов, например: *bronchitis, pyelonephritis, gingivitis, rhinitis, stomatitis* и т.п.; (3) выделите префиксы, объясните их значение, например: *dyskinesia, amnesia, hypertonia, hypaesthesia* и т.п.; (4) допишите антонимичный префикс; (5) сгруппируйте в антонимичные пары префиксально-суффиксальные производные термины; (6) сравните семантику терминов с их этимологией и объясните, как отражается значение префикса в значении термина.

IV. Конструирование латинских однословных терминов с заданным значением (по семантической модели): (1) образуйте термин со значением: *кишечное кровотечение, маточное кровотечение, кровотечение из носа, кровотечение из губы, кровотечение при удалении зуба* и т.п.; (2) от основ

существительных – названий органов образуйте термины, обозначающие воспаление, опухоль, заболевание невоспалительного характера, аномалии развития (отсутствие, наличие сверх нормы, неполное количество органов, их малые или большие размеры) и т.п.

V. Конструирование терминов с указанным начальным или конечным ТЭ или с указанным аффиксом (по структурной модели), например: (1) образуйте термины с ТЭ *gastr-*: *осмотр слизистой оболочки желудка, грыжа желудка, удаление большей части желудка, желудочное кровотечение, расширение полости желудка* и т.п.; (2) образуйте термины с данными ТЭ, переведите их, например: *-cytus (mono-, lymph-, thromb-, leuc-, erythr-* и т.п.).

VI. Подстановка необходимых недостающих ТЭ, например: добавьте недостающие ТЭ в термины выделение меланина с мочой – *...uria*, сухость губ – *...cheilia*, искусственный наружный свищ желудка – *...stomia*, образование костной ткани – *...genesis* и т.п.

Для получения оптимальных результатов в процессе изучения словообразования представляется целесообразной организация регулярной словообразовательной работы на практических занятиях, включение ее в самостоятельную аудиторную и внеаудиторную учебную деятельность, в учебно-исследовательскую и научную работу студентов. Теоретический материал по словообразованию подается в виде микролекций, а практические навыки отрабатываются на занятиях путем выполнения разнообразных упражнений по словообразованию.

ОСОБЕННОСТИ СЕМАНТИКИ И ЭТИМОЛОГИИ НЕКОТОРЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ БЛЕСКА В РУССКОМ ЯЗЫКЕ (БЛЕСК/ЛОСК/СВЕРКАНИЕ)

О. В. Царегородцева

Томский государственный университет

В этимологических исследованиях важное место занимает установление различных семантических универсалий и семантика вообще. Изучение семантики и этимологии наиболее эффективно в пределах синонимического ряда, лексико-семантической группы, семантического поля. Именно поэтому для исследования выбраны несколько слов-синонимов, обозначающих блеск: *блеск, лоск, сверкание*. В семантической структуре этих лексем наблюдаются закономерности, важные для идентификации этих слов в системе всех обозначений света и блеска. Именно эта область семантики выбрана неслучайно. Оппозиция свет – тьма является одной из основных оппозиций при категоризации мира, поэтому так важно описать всю структуру светолексем.

В современном русском языке *блеск-* это ‘яркий, сияющий свет; сверкание’, *блестеть* – ‘издавать блеск, светиться, сверкать’[1]. В сферу дено-

тации входят: огонь, солнце, серебро, зеркало, стекло, окно, снег, море, река, купола и т.д. – предметы, как излучающие свет, так и отражающие его. Обращаясь к словарю XIX в, находим уже такой контекст: «гнилушка *блестит*» – с пометой: «лучше *светит*» [2]. И хотя в словаре лексема *блестеть* описывается как ‘источать, отражать свет’, предпочтение глагола *светить* в вышеупомянутом контексте явно свидетельствует о том, что *блеск* – чаще свет отраженный. Это подтверждает и невозможность контекста **блестеть (куда?) в комнату*, в отличие от *светить (куда?) в комнату*, функцией блеска, в отличие от света не является возможность делать мир светлым. Словари XI – XVII вв. подтверждают, что лексема *блескъ* и однокоренные *блискание, блищание, блескати, блещати* и др. употреблялись, в основном, в контекстах, где встречаются слова: железо, оружие, золото, металл [3]. В других славянских языках лексемами с этим корнем описывается сходные понятия: укр. *блиск*, белор. *бліск*, болг. *блясък*, с-хорв. *блѣсак*, словен. *blesk*, чеш. и словацк. *lesk*, польск. *blask* [4]. Следует обратить внимание, что в чешском, словацком, сербо-хорватском языках указанные лексемы обозначали не только блеск как таковой, но и такое природное явление, как молния. А также можно заметить, что большинстве славянских языков обнаруживаются производные с этим корнем, несущие это же значение: болг. *блѣскавица*, словен. *bliskavica*, в.-луж. *blyskawka* ‘молния, зарница’, словацк. *blyskavica* ‘гром и молния’ [4]. Рассмотрим другие дериваты этого корня в славянских языках. В болгарском языке находим *бляскам* ‘блестеть’, и *блъскам* ‘бить, ударять, толкать’ [5], словенское *blisniti* ‘сверкнуть, ударить’ [4], украинское *блискати* ‘сверкать’ и ‘бить, лягать’, *блиснути* ‘блеснуть’ и ‘упасть’, *блискавоногий* ‘быстроногий’ [6], в чешском *bleskově* ‘молниеносно, с быстротой молнии’ [7, с. 476]. В говорах русского языка встречаем *блискавка* ‘молния’, *блистаница* ‘комета’ [8. В. 2, с. 19] *блись* ‘слово, обозначающее мгновенный блеск, мгновенное сверкание’: *Я гляжу, а светла в окне блись или только пятками блись* (о быстром беге) [8. В. 2, с. 28], *блеснуться* ‘броситься в глаза’: *Потом что в глаза блеснется, то и буду делать* [8. В. 2, с. 20]. Присутствие во всех этих значениях семантики быстроты, семантики, связанной с ударом, а также наличие значений ‘молния’, ‘комета’ позволяют предположить, что изначально лексемами с этим корнем обозначался яркий, недолго длящийся по времени свет, как свет молнии или кометы. Такая характеристика света, как яркость, сохраняется и в современном русском языке, помимо основного значения в переносных, т.к. *блеск* – это и ‘яркое проявление каких-либо достоинств, способностей’, сходно в польском языке – *blyskotiwу* ‘блестящий’, ‘эффектный, остроумный’ [9, с. 28], семантика быстроты осталась в глаголе *блеснуть* ‘внезапно появиться, мелькнуть’.

Рассмотрим следующее обозначение блеска – глагол *сверкать* и образованное от него существительное *сверкание*. В современном русском языке глагол *сверкать* зафиксирован со значением ‘сиять ярким, искристым, прерывистым светом’, ‘ярко блестеть, переливаться, отражая свет, лучи’

[1], а *сверкание* соответственно – это ‘яркий, искристый, прерывистый свет, блеск’. В сферу денотации входят как источники света: звезда, огни, молния, солнце: *Одинокая яркая звезда сверкала над лесами и отражалась в глубине озер* [1]; так и не источники: монеты, река: *Все монеты... были новенькие и сверкали на солнце*. [1]. Контекст предполагает, что это свет, во-первых, яркий, как и эксплицировано в значении, а во-вторых, прерывистый, то есть, важна частота импульса света, частота изменения его в единицу времени, подобно семантике глагола *мерцать*.

В целях анализа становления значения рассмотрим славянское окружение глагола. С русским *сверкать* в славянских языках этимологически связаны: чешское *svrcati, svrčeti, šverkatī* ‘жужжать, свистеть’ [10], польское *ćwierkać, świerkać, świergotać* ‘чирикать’, ‘щебетать’, ‘трещать’ [11], с ними же соотносятся названия сверчка: польское *świeraszcz* [11], чешское *svrček* [7], сербохорватское *цврчак*, белорусское *цвыркун*, украинское *сверщок (цвіркун)*, в русском языке *сверчок* [12], а также глагол в древнерусском языке *свърчати* [13], *сверчать* ‘издавать звук в роде сверчка’, ‘циркать’, ‘чиркать’ [14], ‘производить стрекочущий звук’, ‘верещать’. В балтийских языках тоже находим соответствия такого плана: лит. *švirkti*, латыш. *svirkti* ‘жужжать, пищать, дудеть’ [10]. За пределы балто-славянской общности соответствия не выходят. Восстанавливается общеславянский корень **svьrk-* [12]. П.Я. Черных, А.Г. Преображенский указывают на звукоподражательный характер этого корня. Как видим, в славянских языках не зафиксировано значения ‘светить, сверкать’, но есть основания для сближения *сверкать* и *свърчати (сверчать)*, в семантическом плане это сближение подтверждается аналогиями: перенесение значений со слуховых на зрительные и наоборот – достаточно частое явление в жизни языка: например, украинское *луна* – это «отражение света», «отблеск», а также «отражение звука», «эхо», там же *лунати* «звучать», *лункий* «звонкий» [4, 12].

Для реконструкции эволюции значения обратимся к истории слова. В письменных памятниках древнерусского языка глагол *сверкать* в значении «светить» не фиксируется. В словарях его можно наблюдать с 1731 г. Но в «Домострое», памятнике древнерусской литературы, зафиксирован контекст *губами не сверкати* как одно из нежелательных действий для благовоспитанного человека. А.Г. Преображенский толкует глагол *сверкать* в этом контексте как ‘быстро двигать, шевелить, чавкать’ [14]. В данном примере, на наш взгляд, содержится фиксация промежуточного градуса семантической диахронической шкалы от ‘щебетать, чирикать, жужжать, шептать’ и пр. к ‘сверкать, светить’. Действительно, в примере очевидна связь со значениями такого плана, как ‘щебетать, жужжать, шептать’, выраженная в значении ‘чавкать’, но появляется указание на быстроту действия: ‘быстро двигать губами’. Идея о быстром воспроизведении звука (щебетать, верещать) соединяется с идеей быстроты вообще. На наш взгляд, развитие значения ‘сверкать, светить’ произошло посредством значения

‘быстро двигаться’. И в данном случае это можно подтвердить типологией развития значений.

В древнегреческом языке также существует лексема *αργός* со значением ‘быстрый’ и ‘светлый’, восходящая к и.-е. корню **ar(e)ǵ-*, **arǵ-*, **rǵi-* ‘блестящий, беловатый’. Связь двух значений обусловлена представлением о свете как о явлении, способном быстро распространяться, или, подобно свету молнии, быстро мигать. Развитие семантики от обозначений какого-либо звука к значению ‘быстрый’ тоже встречается в языках: в русском *брюзжать* и литовское *bruzgėti* ‘шелестеть, производить невнятный шум’, *bruzgùs* ‘быстрый, спешащий’ [4], в латышском *bauguot* ‘мычать, реветь’, норвежском *būga* ‘реветь’, в русском *буря* и *бурный*, одно из значений которого ‘протекающий с необычайной стремительностью’: *бурный расцвет науки и техники* [4]

Помимо этого, в современном немецком языке зафиксирован глагол *schwirren*, который по употреблению сближается с глаголом *сверкать*, его значения: ‘(про)свистеть, (про)жужжать, (про)лететь (со свистом)’ и ‘дрожать, мелькать’, сравним контексты: *es schwirrt mir vor den Augen* ‘у меня мелькает перед глазами’ и в русском языке *выстрелы сверкали, чайки сверкали крыльями, ноги сверкают* (при быстром беге). Последние контексты демонстрируют, что и в современном русском языке у глагола *сверкать* сохраняется память о связи со значением ‘быстрый’. В словаре русского языка помимо «светового» указывается значение ‘при быстром движении то показываться, поблескивая, то скрываться’: *чайки сверкали крыльями, ноги сверкают* [1]. В этой фиксации значения демонстрируется соединение семантики света, блеска и быстрого движения.

Материал для подтверждения реализации семантической модели от ‘быстро двигаться’ к ‘сверкать’ в рамках этимологического гнезда *сверкать, сверчок*, древнерусского *свѣрчати* дает и диалектный материал. Например, *сверк* ‘сверкание’ и *свѣрк* ‘употребляется для обозначения блеска при быстрых, повторяющихся движениях’ (Куйбышев), *сверкать* ‘появляться где-либо, ездить куда-либо на короткое время’ (Иркутск), *сверкучий* ‘сверкающий, блестящий’ и ‘эпитет молнии’ (фолькл.) [8. В. 36]. Думается, появление последнего значения также не случайно и связано не только со способностью молнии сверкать, но и ее свойством появляться на короткое время и исчезать. Исходя из сказанного, можно предположить следующую цепь развития семантики: «издавать стрекочущий звук, шептать, чавкать» → «производить быстрые, повторяющиеся движения при звучании» (*губами сверкати*) → «быстро двигаться, мелькать» (*сверкать пятками*) → «сверкать, блестеть».

Следующая лексема *лоск* обозначает ‘блеск гладко отполированной поверхности’ [1, с. 201], то есть *лоск* является обозначением блеска, который появился у предмета в результате воздействия внешних сил. В словарях лексема *лоск* появляется с 1704 г. В словаре XI-XVII вв. у лексемы *лоск* отмечаются значения 1) ‘гладкость’ 2) ‘блеск’ [3. В. 8, с. 285]. В контекстах

слово *лоск* обозначает качество, присущее предметам изначально, и качество, которое предмет получил в результате воздействия: лоск чернил и лоск шерсти. В XVIII веке слово также имеет широкую сочетаемость: *лоск* встречается с такими словами, как: камень, фарфор, ткань [15, с. 230]. В период с XI–XVIII вв. слово *лоск* было близко слову *блеск* по семантике. В XIX веке круг возможных сочетаний сужается, приближаясь к значению лексемы *лоск* в современном русском языке, то есть обозначает блеск от поверхности. В других славянских языках это слово может обозначать как блеск отполированной поверхности: укр. *лиск*, болг. *лъскавина*, с –хорв. *лаиштити* ‘наводить лоск’, так и вообще блеск: чеш. *lesk*, польск. *połysk* [12]. В говорах русского языка находим некоторые глаголы с корнем *лоск*: *лоскать*, *лоскануть* со следующими значениями: ‘бить, наносить удары’, ‘удариться при падении’, ‘лязгать зубами’, ‘шлепать’ [8. В. 17, с. 151–152], *лощить* ‘выглаживать кожу’ и ‘бить, ударять’ [8. В. 17, с. 170–171]. Мало связи между современным значением слова *лоск* и значениями ‘бить, ударять’. Но значение этого слова было гораздо шире в его истории (XI–XVIII в.), слово могло обозначать блеск вообще, а анализ семантики предыдущих светолексем показал, что присутствие значений, связанных с быстрым движением, – частое явление у обозначений блеска. Поэтому, на наш взгляд, правомерно включить спорные глаголы *лоскать*, *лоскануть*, *лощить* в систему дериватов от *лоск*.

Таким образом, анализ этимологии и семантики обоих обозначений блеска показал, что они связаны с семантикой движения, в семантической структуре слов *блеск*, *блестеть*, *сверкание*, *сверкать* присутствуют сема ‘быстро двигаться’. В отличие от лексем, обозначающих свет: *свет*, *сияние*, от основ *блес-*, *сверк-*, *лоск-* могут образовываться глаголы однократного действия, обозначающие быстроту движения света: *блеснуть*, *сверкнуть*, *лоскануть* (говоры.).

Литература

1. Словарь русского языка : в 4 тт. / А. П. Евгеньева [и др.] . – М. : Русский язык, 1983. – Т. 1–2.
2. Даль, В. Толковый словарь живого великорусского языка / В. Даль. – М. : «Прогресс», «Универс», 1994. – Т. 1–2.
3. Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 8, 23. / Бархударов С. Г. [и др.] – М. : Наука, 1961, 1996.
4. Трубачев, О. Н. Этимологический словарь славянских языков. Вып. 2, 3, 16. / О. Н. Трубачев. – М. : Наука, 1975, 1976, 1990.
5. Дювернуа, А. Л. Словарь болгарского языка по памятникам народной словесности и произведениям новейшей печати : в 2 т. Т. 1. / А. Л. Дювернуа – М. : Университетская типография, 1889. – 1398 с.
6. Словарь украинского языка: в 11 тт. Т. 1. – Киев, 1097 – 494 с.
7. Новый русско-чешский, чешско-русский словарь / М. Шроуфкова [и др.] – М., Прага : Живой язык – Леда, 2000. – 992 с.
8. Словарь русских народных говоров. Вып. 3, 17, 36. / Ф. П. Филин [и др.] – СПб. : Наука, 1968, 1981, 2002.

9. Стыпула, Р. Новый польско-русский словарь. / Р. Стыпула. – М. : Русский язык- Медиа, 2004. – 724 с.
10. Miklošich, F. Etymologisches Wörterbuch der slavischen Sprachen. / F. Miklošich. – Wien, 1886. – 548с.
11. Большой польско-русский словарь: в 2 тт. / Д. Гессен [и др.]– М. : Русский язык, 1980. – Т. 1-2.
12. Черных, П. Я. Историко-этимологический словарь русского языка : в 2 тт. / П. Я. Черных – М. : Русский язык. – Медиа, 2007. – Т. 1-2.
13. Срезневский, И. И. Словарь древнерусского языка : в 4 тт. Т. 3. Ч. 1 / И. И. Срезневский – М. : Книга, 1989. – 1910 ст.
14. Преображенский, А. Г. Этимологический словарь русского языка : в 2 тт. Т. 2. / А. Г. Преображенский – М. : Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1959. – 674 с.
15. Словарь русского языка XVIII в. Вып. 11. / Бархударов С. Г. [и др.]– СПб. : Наука, 2000. – 255 с.

ВОЗМОЖНОСТИ КРАЕВЕДЧЕСКОЙ РАБОТЫ В ШКОЛЬНОМ ЭТНОЛИНГВИСТИЧЕСКОМ МУЗЕЕ

М. А. Шабельник

Томский государственный педагогический университет

В России в 1990-е гг. стало возрождаться и развиваться детское направление музейной деятельности, ориентированное преимущественно на детей и семью, которые остаются наиболее стабильными группами в структуре аудитории. В структуре традиционных музеев на правах специально созданных подразделений возникают так называемые детские музеи. Они актуализируют осуществление образовательно-интерактивных, театрално-антрактивных программ, своеобразный синтез музея и школы, тем самым существенно обновляя всю систему образования [1, с. 9]. В настоящее время детские музеи становятся одной из самых динамичных и популярных групп музеев. На сегодняшний день осуществляют свою деятельность детские музеи в Москве, в Санкт-Петербурге, в Суздале, в Смоленске, в Хабаровске и в других городах. В 2002 году в Томском государственном педагогическом университете открылся детский музей «Волшебная страна» имени А.М. Волкова [1, с. 9–13].

Целесообразно создавать при школах детские музеи, в том числе и этнолингвистические музеи, как формы организации внеурочной работы. В основе организации внеклассной работы музея в общеобразовательной школе, как и в основе построения уроков, должны лежать как общедидактические принципы: научности, доступности, систематичности и последовательности в обучении, связи теории с практикой, сознательности и активности, наглядности, преемственности и перспективности, – так и специфические методические принципы, которыми определяются, с одной стороны,

содержание, с другой – формы, виды и методы проведения внеурочной работы в музее. Таковым должен быть принцип связи внеклассной работы музея со школьными предметами (география, история, русский язык и литература). Сущность его заключается в том, что основой для работы учащихся в музее должны являться знания, полученные ими на уроках. Опираясь на эти знания, учитель совершенствует, например, речевые навыки школьников, обогащает и расширяет их знания о культуре, истории, о языке и литературе своего народа. Еще один из специфических принципов –

принцип учета индивидуальных интересов и способностей учащихся. Согласно этому принципу содержание внеклассной работы зависит от интересов учащихся, их способностей. Такая работа стимулирует познавательную активность учащихся: каждый ученик получает задание по вкусу и по своим способностям. Также должен присутствовать и принцип занимательности, что является одним из основных условий пробуждения и поддержания интереса ребенка к работе в школьном этнолингвистическом музее.

Предполагается наличие краеведческой культурно-образовательной музейной программы. Программы должны быть предельно адаптированы к детской аудитории и должны вызывать неподдельный интерес детей к истории, культуре своего народа. Программа работы музея должна содержать элементы подготовки ученика к работе в школьном музее. Поэтому основу ее составляет изучение истории музейного дела, ознакомление с основами музейного дела, практическое применение полученных знаний на базе детского музея: организационная работа (*составление плана работы музея*), учетно-фондовая работа (заполнение инвентарной книги, составление карточек научного описания), экспозиционная и экскурсионная деятельность.

Работа школьного музея должна осуществляться посредством методов: словесного (*передача необходимой для дальнейшего обучения информации*), наглядного (*просмотр видеофильмов, слайдов, открыток, посещение экспозиций и выставок музея*), поискового (*сбор информации по интересующей теме*), исследовательского (*изучение документальных и вещественных предметов из фондов музея*).

Осуществление миссии музея, направленной на развитие творческого потенциала личности ребенка, наличие одинаковой (детской) аудитории, применение интерактивной методики в экспозиционной и в культурно-образовательной деятельности – все это ставит школьный этнолингвистический музей в один ряд с другими детскими музеями.

Общеизвестно, что этнолингвистика (от греч. *éthnos* – народ, племя и лингвистика) – направление в языкознании, изучающее язык в его отношении к культуре, взаимодействие языковых, этнокультурных и этнопсихологических факторов в функционировании и эволюции языка. В более широком понимании этнолингвистика рассматривается как комплексная дисциплина, изучающая с помощью лингвистических методов «план содержания» культуры, народной психологии и мифологии независимо от способов их формального представления (слово, предмет, обряд и т. д.).

Существенным отличием школьного этнолингвистического музея может быть то, что дети сами будут принимать участие в осуществлении деятельности музея. Школьники могут участвовать в тщательном отборе музейных предметов (экспозиционного материала) для будущей экспозиции и их размещении в соответствии с тематикой научной концепции будущей экспозиции. Экспозиция – основная форма музейной коммуникации. Путем зрительного восприятия посетители знакомятся с экспонатами. Экспонаты – музейные предметы, организованные, объясненные и размещенные в соответствии с разработанной музеем научной концепцией и современными принципами архитектурно-художественного решения [2, с. 4].

В случае отсутствия подлинников музейных экспонатов: предметов национальной одежды, орудий труда и охоты, предметов домашней утвари и элементов крестьянской избы и т. д. – дети учатся изготавливать по образцам (рисунок, фотография, само изделие) их копии, репродукции, муляжи, макеты и пр., которые создаются для экспонирования. Дети, изготавливая музейные предметы, лепят из глины или пластилина, шьют, вяжут, плетут, рисуют, и этим развивают свои творческие способности. Они учатся делать всё, впитывая любовь к старинным вещам, искусно сделанным когда-то далекими предками на этой земле, ощущая свою сопричастность и родство с ними. Важно воспитать в детях внимание, любовь к малой родине, ответственность перед ней, заложить патриотические основы их мировосприятия, увлечь детей познанием образной картины мира в музейной интерпретации.

Особое место в экспозиции принадлежит текстам, которые по своему содержанию должны быть однозначными, ясными, лаконичными и доступными для всех категорий посетителей школьного этнолингвистического музея. Приобщение учеников к работе по составлению пояснительных текстов и этикетажа предусматривает работу со словарями (по нашему региону – работа с такими словарями, как «Словарь русских старожильческих говоров средней части бассейна р. Оби»/ Под ред. В.В. Палагиной. Томск, 1964–1967 (Т. 1–3); «Фразеологический словарь русских говоров Сибири»/ Под ред. А.И. Федорова. Новосибирск, 1983; «Словарь просторечий русских говоров Среднего Приобья»/ Под ред. О.И. Блиновой. Томск, 1977; «Словарь фитонимов Среднего Приобья». Сост. В.Г. Арьянова. Томск, 2006). Тем самым дети приобретают некоторую лингвистическую подготовку и навыки работы с диалектным материалом.

Кроме привлечения учащихся к отбору и изготовлению музейных предметов, особое внимание должно быть уделено их участию в проектировании музейной экспозиции. Создание музейной экспозиции – сложный исследовательский, творческий и производственно-технический процесс. Для этого учащиеся должны быть осведомлены о самом понятии, о типах современных музейных экспозиций, о методах их построения и проектирования.

Значимое место в работе школьного этнолингвистического музея должна занимать экскурсионная деятельность учащихся. Такой вид работы, как экскурсия, дает им возможность овладеть методами и приемами прове-

дения экскурсий, способствует развитию речевых навыков, расширяет кругозор, обогащает знания и способствует развитию коммуникативных способностей учащихся, которые выступают в роли экскурсоводов. Практическая работа учеников-экскурсоводов немыслима без ознакомления с видами и методикой построения и проведения экскурсий.

Примерный план музейной экспозиции к проведению экскурсии «Русская изба»

Название раздела	Русская изба					
Название темы	Место ужоже, высоко и красно	Рубить добро и стройно	Изба да клеть, а промеж ими сени	Окон негасимый свет	Священные места в доме	Мебель и утварь
Название комплекса	Закладка дома	Строительство дома	Виды русских домов	Виды окон	«Красный угол»	Мебель и утварь
Экспозиционные материалы	Стенд «Закладка дома»	Стенд «Строительство дома» Макет дома	Схемы планировки дома	Стенд «Виды окон»	Киот	Экспонаты мебели и утвари
Сведения об экспозиционных материалах	Репродукции картин, фото и аудиоматериалы, рисунки: «народные приметы»	Аудиорассказ, фото, схемы, рисунки	Фото, рисунки, схемы, макет дома	Фото, рисунки, схемы видов окон и наличников	Подлинники	Подлинники

Варианты экспозиций для проведения экскурсий:

Название раздела комплекса	Название темы, подтемы
Этнографические группы русского народа	Историко-культурные зоны России. Группы русских северной зоны. Группы русских южной зоны и Центра. Русские в Сибири и на Дальнем Востоке. Группы русских в Средней Азии и в Казахстане. Казачество
Русские поселения	Демографические процессы. Хозяйственное освоение территорий. Сельские поселения. Городские поселения.
Русская изба	Сельская жилая и хозяйственная застройка. Интерьер избы. Предметы утвари.
Русская одежда	Комплекс одежды. Украшения. Социальная дифференциация предметов одежды. Современный тип одежды.
Семья и семейный быт	Брак и семья у русских. Женщина в русской семье. Семейный быт. Досуг (игры и другие формы досуга).
Обрядовая культура русского народа	Семейные обряды (свадебный обряд, обряды и обычаи, связанные с рождением детей, похоронно-поминальные обычаи и обряды). Праздники (развитие русских празд-

	ников, местные праздники, календарные праздники и обряды). Фольклор.
Духовная культура русского народа	Национальное сознание и народная память. Традиционный нравственный идеал и вера. Религия. Старообрядчество. Русские секты. Народные верования.
Народная медицина	Знахари. Заговоры. Лекарственные растения.
Народное искусство и промыслы	Искусство. Промыслы.

Повышению интереса к таким мероприятиям способствует занимательность, которая должна быть лишь педагогическим средством, но не целью работы.

Основные же цели работы школьного этнолингвистического музея: ввести музей в сферу жизненных интересов ребенка, научить пользоваться музеем и как источником для пополнения знаний, и как местом для отдыха и развлечений; способствовать формированию музейной культуры детей, вводить в их лексикон новые слова и понятия; развивать их интеллект и эстетический вкус; создать условия для проявления активности детей, которые должны получать возможность “работать” с предметом (трогать, исследовать, ставить опыты), проявлять себя в творчестве (мастерить), участвовать в создании экспозиции – достигаются путем создания условий для расширения и обогащения знаний воспитанников о родных местах через походы, экспедиции и экскурсии.

Литература

1. Галкина, Т. В. Музееведение : основы создания экспозиции : учебно-методическое пособие / Т.В. Галкина. – Томск, 2004. – 56 с.
2. Галкина, Т. В. Музееведение. Детский музей : учебно-методическое пособие / Т.В. Галкина. – Томск, 2004. – 32 с.

РОЛЕВАЯ СТРУКТУРА ИМИДЖА ПОЛИТИКА

Д. А. Щитова

Томский государственный университет

Изучение имиджа политика требует междисциплинарного подхода (анализа с точки зрения имиджелогии, психологии, политологии, социологии, когнитивистики, лингвистики и т. д.).

Имидж – это сложившийся в результате длительного воздействия стереотип человека, закрепившийся в массовом сознании. Вербальный имидж человека заключается в его умении «показать» себя через речь [1]. Следовательно, впечатление о политическом деятеле закрепляется в массовом сознании в большой степени благодаря языковым средствам выражения ролей политика, ведь в большинстве случаев его речь воспринимается и оценивается адресатом, наблюдающим его по телевидению, слушающим по

радио или читающим интервью с ним в прессе [2, с. 43]. О. С. Иссерс считает важным составляющим имиджа наличие ролей: «доминантной роли», микроролей, которые составляют «периферию» имиджа, и возможных сопутствующих «доминанте» ролей. Имидж как таковой определяется как стереотипный характер, следовательно, имиджевые роли также являются воплощением стереотипа, сложившегося в массовом сознании [3, с. 198–202].

Цель данного исследования – продемонстрировать ролевую структуру имиджа политического деятеля. В качестве материала используются интервью В. Путина периода его пребывания в должности президента. Объектом анализа является имидж политика, предметом – входящие в него роли.

Несомненно, доминантной в структуре имиджа В. Путина является роль **Патриота (Державника)**, которая зачастую выражается эксплицитно: *Россия – это древняя страна, с древними, глубокими традициями и с очень мощным моральным фундаментом. И этот фундамент – это любовь к своей Родине, это патриотизм. Патриотизм в лучшем его понимании.*

Данная роль выражается не только эксплицитно, но и имплицитно, через соотнесение собственных действий с категориями позитивного и негативного. В. Путин как опытный политик настаивает на квалификации своих решений как соответствующих закону и являющихся благоприятными для населения и страны в целом: *...Можно было бы так подумать, если бы я действительно или изменил российскую Конституцию под самого себя – под себя, любимого, – и, допустим, убрал бы ограничение по срокам, или изменил бы конституционные правовые полномочия между правительством и Президентом и сам бы пересел в премьерское кресло; ...российская сторона ... все-таки руководствуется объективными данными. И это, конечно, меня не может не радовать.*

Усиление доминантной роли Державника обеспечивается разными способами, наиболее распространенным из которых является использование притяжательных местоимений и других частей речи, несущих семантику собственности, владения чем-либо: *своя власть, свой собственный народ, своя Родина, своя собственная Родина, своя история, свое Отечество.*

Доминанта «Державник» предполагает и наличие микроролей, которые являются неким дополнением к ведущей роли и раскрывают политика в разных аспектах. В имидже В. Путина ярко выражена микророль **Борца за справедливость**, причем не только в России, но и во всем мире: *Моя же задача заключалась в том, как я её видел, чтобы, во-первых, повторяю еще раз, научить всех жить по закону, подчиняться закону вне зависимости от объема накопленного состояния; Но это же не может продолжаться вечно, это же несправедливая постановка вопроса.*

Как «Борец за справедливость» В. Путин уделяет огромное внимание Закону и всеобщему равноправию перед ним. Интересно то, что данный политик не только выражает свою точку зрения, выдвигает некие требования в своих заявлениях, он подтверждает свои слова, выполняет свои же требования и реализует свои же принципы на протяжении своего выступ-

ления: Принцип нашей работы заключается в том, что мы считаем вредным вмешиваться во внутренние дела других стран. Мы и себе не позволяем, и не позволим вмешиваться, но и в дела других стран вмешиваться не собираемся» – «Что же касается тех процессов, которые там происходят, в этих странах, то я бы не очень хотел их комментировать, потому что это не мое дело.

В данном примере тесно переплетаются роль Борца за справедливость и другая яркая микророль В. Путина – **Человек дела**, ср. также: ...Сейчас мы должны меньше говорить о том, что было сделано правильно или неправильно. Я не думаю, что это поможет в решении сегодняшней ситуации. Сегодня мы должны думать о том, что сделать дальше, в ближайшее время; Везет дуракам, а мы работаем с утра до ночи.

Цель произвести впечатление действительно трудящегося политика достигается, с одной стороны, благодаря постоянным призывам действовать, с другой стороны, с помощью сравнений: Я чувствую себя такой рабочей лошадью, которая везет какую-то телегу, нагруженную тяжелым грузом. И должен сказать, что в целом от того, насколько мне быстро и эффективно удастся двигаться по этому направлению, настолько я и получаю удовольствие от того, что делаю; И я очень благодарен людям за то, что они чувствуют, что я действительно все эти 8 лет работал здесь по-честному, действительно как раб на галерах, каждый день.

В высказываниях В. Путина прослеживается очень важная мысль: нет предела совершенству. Данный политик постоянно стремится к большему и не переоценивает свои заслуги перед Отчеством: Мы могли бы действовать более согласованно, а значит, более эффективно, это точно; ...я все эти 8 лет работал здесь по-честному... И я вижу, конечно, что кто-то, может быть, этого и не понимает так, как я это чувствую. Но я не считаю, что они в этом виноваты, – я считаю, что я сам в этом виноват: значит, я не смог донести до этих людей; значит, работал меньше, чем мог бы еще работать. А в целом именно за это доверие я больше всего и благодарен.

Таким образом (при помощи сослагательного наклонения) политик якобы принижает значимость своих достижений, но тем самым он лишь привлекает к ним внимание публики.

Власть и народ всегда взаимосвязаны: как население любого государства не может существовать без помощи и главенства правителя, так и деятельность представителей власти бессмысленна без поддержки народа. Этим объясняется наличие микророли **Слуга народа** и в имидже В. Путина: ...Тот, кто претендует на то, чтобы быть лидером своей страны, должен думать об интересах своего собственного народа и говорить на родном языке; Есть только одно мерило власти – доверие людей. Никакого другого мерил не существует. Всё остальное – это иллюзия власти, и это очень опасная иллюзия. А вот доверие – это самый главный компонент власти. И вот этим я очень дорожу.

Вступая в эту роль, В. Путин словно встает на сторону народа «своей страны». Интересно также то, что данный политик, говоря о правах и нуждах простых людей, часто обращается к свойственным им словам и выражениям – разговорной, просторечной лексике, иногда сленгу: *скромные накопления, приобрели за всю жизнь, тупо закупали ширпотреб, наша задача сегодня заключается не только в том, чтобы дырки в земле сверлить, по барабану, что, я дурак, что ли?* и т. п.

Описанные выше микророли являются наиболее актуализированными, но наряду с ними можно вычлениить и некоторые другие микророли, реже встречающиеся в речи В. Путина. Одна из них – микророль **Провидца**: *В конечном итоге только это может обеспечить стабильность в мире и защитить интересы не только малых, но и больших стран, даже таких супердержав, как Соединенные Штаты.*

Прогнозирование не является главной чертой имиджа В. Путина, и данная микророль проявляется достаточно слабо, но, тем не менее, она является важной при построении имиджа, поскольку позволяет подчеркнуть профессионализм политика.

Выделенные микророли («Борец за справедливость», «Человек дела», «Слуга народа», «Провидец») делают доминантную роль Патриота богаче и показывают, в чем В. Путин видит свою задачу как правителя и что для него включает понятие «патриот» само по себе.

Но наряду с доминантой и микроролями, примыкающими к ней, в имидже В. Путина можно выделить и сопутствующую доминанте роль **Интеллекта**, которая раскрывает В. Путина в большей степени как человека, нежели как политика: *Если позволите, я немножко поправлю Вас по некоторым датам; Президент Буш взял на себя огромную ответственность, взял на себя большую, причем личную, нагрузку – и я хочу его с этим поздравить.*

Но данная роль не ограничивается лишь следованием нормам и правилам этикета. Понятие «интеллигентность» в данном случае включает в себя еще и некоторые моральные принципы, которыми руководствуется В. Путин. В первую очередь это честность: *Вы меня призывали говорить откровенно, и я буду с Вами откровенен; Я всё-таки предлагаю говорить по-честному; И то, что я говорю, я говорю абсолютно искренне.*

В данных высказываниях, с одной стороны, явно преобладает категоричность, с другой стороны, видна открытость и способность настаивать на своей точке зрения вопреки мнению окружающих.

Даже говоря о нерешенных проблемах страны, В. Путин остается честным и описывает существующее положение дел: *Плохо. Мы плохо решаем этот вопрос и плохо контролируем ситуацию в этой сфере.*

Данный способ самопрезентации – постоянное напоминание о своей честности – нацелен на завоевание доверия народа.

В интервью В. Путин часто упоминает о своих моральных принципах (избегание «саморекламы», религиозные ценности, бережное отношение к

природе); всё же важнейшим из них является уважение к окружающим: ...Самая прочная основа, без чего невозможно вообще ничего делать, – это доверие и уважение к партнеру. Нужно всегда как минимум смотреть на человека, с которым ты работаешь, как на равного тебе, и понимать, что в чем-то он лучше тебя.

В своих речах политики часто говорят о том, каким должен быть национальный лидер, какими качествами он должен обладать и в чем должна состоять цель его деятельности. По подобным высказываниям легко выяснить, к чему стремится каждый политический деятель и каков его идеал политика.

В. Путин называет следующие неотъемлемые черты лидера: он не определяется количеством телефонных аппаратов на служебном столе: это моральная категория, и основой её является доверие народа; если политик претендует на то, чтобы быть популярным в стране, он должен защищать свои собственные национальные интересы; такой человек никогда не должен врать.

Очевидно, что на сегодняшний день именно В. Путин является национальным лидером России. Его имидж уже утвердился в сознании народа, который видит в нем свою поддержку и защиту. По этому поводу В. Путин заявляет: *Я же себя не называл никаким национальным лидером – это другие сделали.*

Но в этом и есть сам Владимир Путин – человек честный, с высокими моральными ценностями и нравственными принципами, защитник народа и своей страны, который «работает с утра до ночи» и в ответ стремится получить доверие и признание народа.

Литература

1. Ведущий портал о кадровом менеджменте [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.hrm.ru/db/hrm/D8FFED65F381CA97C325747800412E5E/category.html>, свободный.
2. Паршина, О. Н. Российская политическая речь: теория и практика / О. Н. Паршина. – М., 2007. – 232 с.
3. Иссерс, О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи / О. С. Иссерс. – Омск, 1999. – 285 с.

РУССКАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

МОДИФИКАЦИИ МОТИВА «УМ» В КОМЕДИИ «СТУДЕНТ» А. С. ГРИБОЕДОВА

Е. В. Аблогина

Томский государственный университет

Комедия «Студент», написанная в 1817 году, представляет собой прозаическую комедию в трех действиях. В списке действующих лиц Евлампий Аристархович Беневольский – студент из Казани; Федька – его слуга; Звёздов и его жена; Саблин – брат Звёздовой, гусарский ротмистр; Варинька – воспитанница Звёздовых; Полюбин, влюбленный в Вареньку; Прохоров; слуга Иван и др. Характерно, что Грибоедов активно использует прием «говорящие» фамилии (Полюбин, Беневольский, Звёздов, Саблин). Традиционно лаконично очерчивает Грибоедов место действия комедии, обозначая: «в Петербурге, в доме Звёздова» [1, с. 139].

Главный герой комедии, неловкий провинциал и плохой поэт Евлампий Аристархович Беневольский, приехав в дом богатого петербургского барина Звёздова, надеется устроить там свою карьеру и семейную жизнь. Звёздов был когда-то знаком с отцом Беневольского и по неосторожности обещал в будущем устроить судьбу его сына: принять в дом и женить на воспитаннице. Но надежды Беневольского не оправдываются. После ряда смешных и нелепых ситуаций ему отказывают и в протекции, и в женитьбе.

Очевидно, что ряд мотивов комедии предвосхищает «Горе от ума». Например, Беневольский так же приезжает в дом Звёздова за невестой, уверенный, что его ждут, ему будут рады. Хотя Беневольский окончил университет, начитан («читал Мармонтеля, Жанлис, пленительные повести новых наших журналов...» [1, с. 141]), его образ дается подчеркнуто снижено. Он провинциально наивен, честолобив и тщеславен до глупости: «Звёздов ездит во дворец, он будет моим меценатом, мне дадут пенсию, как всем подобным мне талантам, я наживусь, разбогатею», «Вельможи, цари будут внимать строю моей лиры, и золото и почести рекою польются на певца. Но я ими не дорожу, я доволен одною славой, уделом великим» [1, с. 141, 189]. В обществе он старается действовать в соответствии с шаблонами, которые вычитал во французских комедиях. Его речь полна клише и пафосных изречений, почерпнутых из произведений романтиков: «Ничто не ново под солнцем», «Я столько читал, что ничем не удивлен. Это мое несчастье» [1, с. 145] и т.д. В провинциальном городе столь же ограниченные люди нахо-

дили его подражательные стихи талантливыми, поэтому он был уверен, что и в Петербурге его сразу признают, напечатают, он разбогатеет. Однако его не принимают в доме Звёздова и более того – высмеивают. «Студент, в котором нет *ни ума*, ни души, словом ничего; недоученный педант, одет *как шут*, говорит как *дурная* книга, ничего не знает, думает о себе, что он осмое чудо», – заключает о нем Полюбин, «Скот, одним словом», – добавляет Саблин» [1, с. 159].

Интрига комедии строится на постоянном противопоставлении. Столица–Петербург противопоставляется провинциальной Казани, утрированная многословность Беневольского – лаконичности Полюбина. Каждый из героев мнит себя умнее другого. Так, практический ум, разумность Федьки и Полюбина противопоставляется глупости Беневольского. Когда Беневольский ведет себя неразумно, Федька призывает его: «*Образумьтесь*» [1, с. 143]. Чувствуя, что слуга разумнее его, Беневольский одергивает: «*Не умничай!*» [1, с. 143]. Если слова и действия Беневольского ведут к неразберихе и непониманию, то действия Полюбина, напротив, всеми оцениваются как разумные: «Полюбин, как *умно* сделали вы, что приехали!», – замечает Варинька [1, с. 143]. При знакомстве с Полюбиным Беневольский про себя замечает: «Я верно в сорок раз его *умнее*: отчего я робею, а он нет?» [1, с. 145], Полюбин же закономерно считает дураком Беневольского: «Что делать с *дураком*, который свое несет?» [1, с. 173]. Глупее себя считает Беневольский и Саблина, который не верит в его поэтический талант и не читает журналов: «А этот гусар <...> еще храбрится своей *глупостью*» [1, с. 150]. Саблин же, напротив, дураком называет Беневольского [1, с. 163]. Он мнит себя и умнее сестры: «Как вернемся, настроим хорошенько сестру, чтоб она мужа *на ум навела*» [1, с. 149]. Продолжая парадигму, Грибоедов противопоставляет хитрости Звёздовой тупое упрямство ее мужа. Например, Варинька объясняет Полюбину, что Звёздов не руководствуется прагматическими соображениями, стремясь выдать ее за Беневольского, а просто поступает наперекор жене: «Но за вас меня не выдает потому, что жена этого хочет; он в пятьдесят лет настоящий ребенок, все любит делать наперекор всем» [1, с. 144]. Звёздов, конечно, мнит себя умнее всех, хотя постоянно попадает в глупые ситуации, поскольку забывает свои же распоряжения, обещания, данные домочадцам и знакомым. В его образе показано типичное барское самодурство, которое, вызывало активный протест Грибоедова. Так, Звёздов пытается собрать бóльший оброк со своих крепостных, нежели они могут выплатить, считая, что они просто ленятся или хитрят. Глупость выражается не только в его поступках, но и в речи. Например, не узнав Беневольского, он оправдывается: «Да как тебя узнать? вырос, постарел, помолодел» [1, с. 157]. Отсутствие собственного ума он скрывает за народным умом – некстати употребленными пословицами, поговорками, которых может быть сразу несколько в одной реплике: «...говорить правду – терять дружбу <...> никто не без греха; то лишь плохо, что в чужом глазу иглу видим, а в своем нам и бревна не видать...» [1, с. 168].

Таким образом, считая себя умным, каждый из героев комедии противопоставляет себя всему обществу. Так, Саблин презрительно отзываясь о свете, о балах, потому что там приходится «прыгать со всеми уродами» [1, с. 161]. О семье Звёздова он замечает: «Куда *глупо*, что здесь в доме не позволяют трубок курить! Я *умно* делаю, что к сестре не переезжаю жить» [1, с. 185].

Но противопоставление очевидно не только на уровне мотива *ума* и его антиномии – *глупости*, но и на речевом уровне. Пафосной, манерной, по-карамзинистски «напыщенной» речи Беневольского («Трепещут ли в вас те струны, которые издали голос в моем сердце?» [1, с. 151]) противопоставлена подчеркнуто бытовая речь других действующих лиц: простонародная грубость речи Федьки, слуги Беневольского: «У этих больших бар, кто им пырь в глаза, да не вовремя, тот и виноват...», «Я ведь в Питере понавострился...» [1, с. 184]; гусарский жаргон лихого ротмистра Саблина: «Я бы сам себя на его месте обраковал и пристрелил» [1, с. 149]; «Плевать я хотел на твою дружбу...» [1, с. 187]; «дворянское» просторечие самого Звёздова: «Я кому ни показывал картины, все говорят – мерзость, а он с меня сдул вексель в двенадцать тысяч...» [1, с. 155].

Целый ряд комических положений в пьесе основан на том, что собеседники Беневольского не понимают его вычурного, перифрастического языка. В комедии он часто выполняет роль шута по неволе, – этот комический прием происходит из средневековья, когда шуты и дураки были самыми характерными фигурами смеховой культуры. Саблин прямо называет Беневольского «шутком», «уродом» [1, с. 149]. Полюбин, иронизируя над ним, даже берется подражать его речи: «Господин Беневольский, честь и краса казанского Парнаса...» [1, с. 139], но глупо-тщеславный Беневольский принимает это за похвалу. Снижено показан и поэт-Беневольский. Саблин советует ему забросить это «*глупое занятие*» ради выгодной статской службы [1, с. 149]. Когда Беневольский начинает читать свои стихи Федьке, тот сначала ничего не понимает: «А кто их поймет? мне давеча такая *дурь* во сне привиделась! что ваши вирши!» [1, с. 188], а потом и вовсе засыпает.

На протяжении всей комедии герои прямо называют Беневольского *дураком* [1, с. 163, 173, 178, 179, 180, 183]. Очевидно, что он недостаточно хитер, чтобы соревноваться в уме с остальными домочадцами. Поражение Беневольского закономерно. Решив отдать Вариньку за Полюбина, Звёздов уезжает в деревню, требовать с крестьян оброк. На вопрос домашних, что же делать с Беневольским, он бросает: «Ну! да что об нем много думать? *дураки* в Петербурге не бывают без места» [1, с. 183]. Когда вся семья Звёздова покидает дом и уезжает на дачу, Беневольского гонит швейцар, поскольку Звёздов по привычке забыл распорядиться относительно него. Слуга Федька также покидает Беневольского, надеясь найти барина «потолковее»: «Вишь, все хорохорится: я-де всех *разумнее*, мне здесь дадут денег с три пропасти!...» [1, с. 192]. Когда к Беневольскому по про-

текции Звёздова все же приходит издатель Прохоров, все амбиции Беневольского улетучиваются, – его поэтический талант неocenен, и остается лишь согласиться на незавидную должность корректора.

Если бестолкового Беневольского зовут «дураком», то «умным» герои называют только того, кто успешен, имеет высокое положение, связи в обществе. Например, Звёздов говорит об издателе Прохорове: «Человек *очень умный*, со всеми авторами знаком» [1, с. 165].

Как и в переводных комедиях Грибоедова, в «Студенте» присутствует мотив *хитрости*. Но если раньше хитрость, как свойство практического ума, была присуща персонажам, несущим положительную авторскую оценку, то в данном случае ни один из персонажей не может претендовать на авторскую симпатию, и хитрость подчеркивается в тех, кто скорее глуп, чем умен. Когда Беневольский напоминает Звёздову о данных когда-то обещаниях, тот отвечает: «Точно! помню, помню, и ты *очень умен*, что это помнишь» [1, с. 157], «Ступай и подличай», – советует Саблин Полюбину, чтобы добиться руки Вариньки. Звёздова, зная страсть мужа всем и во всем перечить, решает притворно согласиться на брак Вариньки с Беневольским. Действительно, видя, что все радеют за этот союз, Звёздов тотчас отказывается от своего желания. Полюбин говорит о Звёздовой, которая взялась обхитрить мужа: «Но чего не сделает *умная* женщина, если примется хорошенько, особенно где надобно *хитрить*!» [1, с. 176]. Но не желая признавать ум сестры, он тут же он замечает: «На ее месте всякая другая *с меньшим умом и с большим лукавством* делала бы из своего мужа, что хотела...» [1, с. 177]. Хитрость Звёздовой отмечает и ее муж: «Постой-ка, госпожа *хитрая* особа...» [1, с. 180], «Не станешь *хитрить* со мной...» [1, с. 182]. Звёздова, хитрость которого быстро раскрывают, Саблин называет «*плутом*» [1, с. 185].

Своеобразное значение в комедии приобретает и традиционный для Грибоедова мотив *сумасшествия*. В данном случае он отражает не сумасшествие от любви, не страсть или ревность героя, но несоответствие его действий общепринятым нормам, что и делает Беневольского в глазах остальных персонажей *дураком*, которого уже «*не вразумишь*». Когда Беневольский, размечтавшись о скором богатстве, обещает своему слуге пятьсот, а потом и тысячу вместо сорока рублей жалования, Федька замечает: «*Рехнулся он*» [1, с. 142]. Еще не будучи представлена Беневольскому, Варинька называет его «этот *безумный*» [1, с. 145], видя, как тот, приехав, переодевается прямо на улице, желая с первой встречи создать выгодное впечатление. Когда Беневольский по ошибке принимает Звёздову за свою невесту и обращается к ней с пламенными речами, та говорит Вариньке: «Он *с ума сходит*», на что Варинька иронично замечает: «Помилуйте, *с чего ему сойти?*» [1, с. 151]. Все речи Беневольского Саблин называет безумным «*бредом*»: «Вы целый час *бредили*» [1, с. 163], «Полно *бредить*» [1, с. 185]. Отчаявшись объяснить Беневольскому, что он все напутал, что Варинька, а не Блестова его невеста, Полюбин обращается к Саблину: «Возьмись хоть ты его

вразумить» [1, с. 185]. Когда Беневольский, Саблин и Федька напиваются, Федька вдруг начинает петь, Беневольский его обрывает: «Шш! что ты, *с ума сошел?*», на что Федька тут же отвечает: «А сами-то что?» [1, с. 186].

Кроме Беневольского «*сойти с ума*» может только самодур Звёздов, желание которого выдать Вариньку за Беневольского для всех явное безумие. Так, Саблин, узнав, что Беневольский – жених Вариньки, говорит сестре: «Кстати, что вы *с ума сошли* с мужем вдвоем?» [1, с. 161]. «Какой *сумасбродный!*» [1, с. 181], – восклицает Звёздова, видя упрямство мужа.

Наравне с мотивом *сумасшествия* через всю комедию проходит и мотив *смеха*, обличающего глупость героев. Все смеются над Беневольским, Беневольский смеется над всеми: «Ха! Ха! Ха! Какой сюжет для комедии богатый! Как они *смешны*» [1, с. 150]. Смешные, нелепые ситуации постоянно случаются с Беневольским: «Беневольский *смешон*, и очень *смешон...*», – отмечают герои [1, с. 179]. Так, он долго дожидается Звёздова, а когда Звёздов наконец приезжает, он не узнает Беневольского, принимает его за очередного просителя и спешит от него отделаться. При знакомстве с Варинькой Беневольский принимает ее за служанку, а своей невестой называет Звёздову. Даже когда ему объясняют, что он ошибся, он полагает, что его разыгрывают, и по-прежнему обращается к Вариньке на «ты», как к служанке. Звёздова рассказывает об этом мужу, выставляя Беневольского дураком и лишая его поддержки Звёздова: «Да как ты, человек *умный*, человек *ученый*, а свою невесту счел за служанку. Ха! ха! ха! (*Все смеются*)» [1, с. 166]. Вся сцена испещрена ремарками «*помирая со смеху*», «*хохочет*», «*общий смех*», «*продолжает смеяться*», «*все смеются*» [1, с. 166].

Впрочем, смеются не только над Беневольским. Домашние смеются и над самодуром Звёздовым, пытаются его обхитрить и заставить выдать Вариньку за Полюбина. Глупым может быть и поведение Звёздовой: ей едва за двадцать, она хочет чаще бывать в обществе, а Звёздову шестьдесят, и ничего кроме деревень, крестьян и хозяйства его не интересует. Саблин смеется над сестрой, которая выезжает одна на детские балы: «Слыханное ли дело! и ты тут же с ребятишками расплясалась! Жаль, что меня не было, *нахохотался бы*» [1, с. 160].

Таким образом, видно, что комедия «Студент» представляет собой сложную, логически выстроенную систему взаимосвязанных мотивов *глупости*, *хитрости*, *безумия* и *смеха*, объединенных центральным мотивом *ума*, который организует действие и способствует раскрытию образов всех действующих лиц комедии.

Литература

1. Грибоедов, А. С. Избранное : пьесы, стихотворения, проза, письма / А. С. Грибоедов – М., 1978. – 397 с.

ПЕРВЫЕ ПЕРЕВОДЧИКИ ДРАМЫ А.П. ЧЕХОВА «ТРИ СЕСТРЫ» НА НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК

Е. А. Адам

НОУ ВПО «Томский институт бизнеса»

Чехов с недоверием относился к переводам вообще; особенно же «большую щепетильность он проявлял... в тех случаях, когда вопрос касался его произведений» [1, с. 295]. Как пишет Е.М. Сахарова, «не раз Чехов выражал опасение, что русская жизнь, русские нравы, проблемы, волнующие его соотечественников, могут при плохом переводе, без понимания специфики русской литературы показаться зарубежному читателю и зрителю непонятными, даже смешными» [1, с. 295]. В письме от 3 августа 1887 г., адресованном поэту И.А. Белоусову, писатель указал на три необходимых условия, которых должен придерживаться переводчик: 1) уметь выбрать для перевода достойный читательского внимания оригинал, 2) добросовестно отнестись к своей работе, 3) представить по возможности полно творческую физиономию переводимого автора [1, с. 292]. После провала в Париже «Грозы» А.Н. Островского Чехов в письме А.С. Суворину от 5 марта 1889 г. с возмущением отозвался о переводчиках, на которых, по его мнению, лежала часть ответственности: «... Я бы всех этих господ переводчиков сослал в Сибирь за непатриотизм и легкомыслие» [1, с. 295], а в письме С.И. Шаховскому от 10 октября 1902 г. он сообщает, что «видел... много переводов с русского – и в конце концов пришёл к убеждению, что переводить с русского не следует» [1, с. 426]. Именно качество перевода драмы «Три сестры», как того и опасался писатель, послужит одной из основных причин долгого вхождения этой пьесы в репертуары немецкоязычных театров.

К Чехову обращалось большое количество переводчиков с просьбой разрешить им перевести эту пьесу. Многие стремились получить согласие на перевод с рукописи; в этом случае перевод мог бы выйти одновременно с русским изданием. В то время между Германией и Россией не было литературной конвенции об авторском праве, и конкуренция вынуждала переводчиков и их издателей искать определённых гарантий. Как отмечает Е.М. Сахарова, «в архиве Чехова сохранились письма, свидетельствующие о том, что круг переводчиков, обращавшихся к Чехову за разрешением переводить его произведения с рукописи, был весьма широк» [1, с. 426]. Так, в уже упоминаемом письме от 10 октября 1902 г. С.И. Шаховскому есть такие фразы: «На немецкий язык меня переводили и переводят, и что переведено уже, а что не переведено – мне неизвестно... Кстати сказать, переводчиков очень много, особенно на немецкий язык...» [1, с. 426]. В письме к О.Л. Книппер от 4 марта 1904 г. он, отказывая одной из переводчиц сообщал, что «„Три сестры“ давно уже переведены на немецкий язык...» [1, с. 296]. Действительно, драма «Три сестры» на немецком языке появилась уже в

1902 г., и при этом сразу в трёх различных переводах: Владимира Чумикова [2], Генриха Штюмке [3] и Августа Шольца [4].

Тот факт, что спустя всего год после премьеры на родине драма «Три сестры» появляется сразу в трёх немецких переводах, говорит об огромном интересе к драматургическому творчеству Чехова за рубежом и в частности в немецкоязычных странах. Даже после премьеры пьесы в Берлине (ноябрь 1901 г.), ещё не зная об имеющихся переводах, к писателю продолжали поступать просьбы о разрешении переводить «Трёх сестёр» (Так, в октябре 1901 г. к Чехову обратился проживающий под Москвой И.М. Воссидло, в 1902 г. поступило предложение из Вены от переводчицы Москович-Аглицки и др.) [1, с. 426]. Резкий всплеск интереса к пьесам Чехова подтверждает и следующее письмо Чумикова от 10 ноября 1901 г.: «Долгое время Ваши драмы считали в Германии неудобными к постановке и все мои старания не приводили ни к чему. Теперь же, когда мне наконец удалось убедить немцев и мой издатель снял для постановки их особый театр в Берлине, на них набросилась масса других издателей и переводчиков. Театры всполошились, но не знают, чьё издание брать» [1, с. 403–404].

Владимир Александрович Чумиков был не просто одним из первых переводчиков произведений Чехова на немецкий язык, он стал инициатором издания его первого Собрания сочинений на немецком языке, вышедшего в 1901–1909 гг., чем внёс неизмеримый вклад в дело распространения творчества русского писателя за рубежом, своим переводом положив начало его немецкоязычной рецепции. Как свидетельствует одно из первых писем Чумикова Чехову, датированное 27 октября 1896 г., переводчик с глубоким уважением относился к его таланту. Так, откликаясь на просьбу мюнхенского модного иллюстрированного журнала «Die Jugend», который предлагает ему «доставить... несколько образчиков современной новеллистики», он пишет: «... Я думаю, что этот жанр русской литературы не может предстать перед Западом в лучших образцах, как именно в Ваших рассказах. Хотя, как Вам известно, между Германией и Россией не существует литературной конвенции, тем не менее я считаю долгом вежливости, прежде чем приступить к переводу Ваших произведений, испросить на это Ваше разрешение» [1, с. 383]. Как русский, проживающий то за рубежом, то на родине, своей деятельностью Чумиков проявляет определённый патриотизм. Это видно из письма Чехову от 10 декабря 1901 г.: «... Будут ли Ваши <рассказы> иметь успех в Германии, это, мне кажется, для нас, русских, не так важно; но мы должны показать немцам, что у нас есть, не поймут — тем хуже для них» [1, с. 405]. Опасаясь конкуренции, переводчик предлагает Чехову подписать специальные циркуляры в периодическое издание Биржевого союза немецких книготорговцев («Börsenblatt für den deutschen Buchhandel») и к дирекциям немецких театров, подтверждающие, что лишь переводы, сделанные В. Чумиковым и изданные фирмой E. Diederichs, — это «единственные авторизованные» автором переводы. Он жалуется, что администрация театров выжидает «возникновения и решения литературно-

издательского спора». И эту причину, которую упускают из своего поля зрения многие критики, Чумиков называет как основную среди всех других, препятствующих популяризации драматургического творчества Чехова, так как именно она «значительно тормозит распространение драм» [1.С. 404]. Однако, несмотря на все предпринятые переводчиком и его издательством меры, авторизованные, а главное — близкие к оригиналу переводы Чумикова — не смогли выдержать усиленной конкурентной борьбы и практически не ставились в немецких театрах. Как указывает австрийский исследователь переводов драматургии Чехова на немецкий язык К. Беднарц, они побывали на сцене только дважды: «...лишь в 1903 г. в Мюнхене — „Дядя Ваня” — и в 1904 г. в Эльберфельде „Чайка”» [5, с. 239]. Им особо подчёркивается высокое качество переводов Чумикова: «Несмотря на некоторые ошибки в переводе — ... и единичные недочёты в выборе слов... — эти переводы на протяжении почти 50 лет (за исключением перевода «Дяди Вани» Артуром Лутером) необходимо считать самыми лучшими немецкими редакциями драм Чехова вообще. Они точны, хотя достаточно свободны, немецкий язык в них устарел только в некоторых местах — прежде всего, относительно отдельных выражений, а также определённых форм слов, — однако в остальном язык перевода очень живой и абсолютно приемлем для театральной сцены» [5, с. 239–240]. Беднарц пытается найти причины того, почему переводы столь высокого уровня более 60 лет оставались незамеченными, и говорит, что об этом «можно только догадываться» [5, с. 240]. Он предполагает, что основная из них — «издательско-правовые моменты» [5, с. 240]. Издательство «Diederichs» было сравнительно молодым и не обладало большим опытом в театральной сфере. Издание переводов Чумикова вышло только в дорогом, относительно богато оформленном томе, к тому же — небольшим тиражом, в то время как переводы Штюмке и Шольца заполняли рынок дешёвыми, служившими театрам «als Manuskript» (как рукопись) карманными изданиями. Далее, исследуя причины неконкурентоспособности переводов Чумикова, Беднарц пишет: «Кроме того, как Штюмке, так и Шольц — в отличие от Чумикова — были в литературной жизни известными личностями, которые, несомненно, располагали лучшими связями с ведущими сценами немецкоязычного пространства, — обстоятельство, которое, по мнению многих знатоков, нельзя недооценивать» [5, с. 241]. Все эти факты свидетельствуют о том, каким проблематичным и поэтому долгим был путь «истинного» Чехова к немецкоязычным читателям и зрителям. Своё возмущение по поводу возникших в Германии трудностей с внедрением переводов Чумиков выразил в заметке «„Обработка” русской литературы в Германии» [6, с. 3]. В ней он писал: «Прекрасной иллюстрацией к моим статьям „Россия в немецкой печати” (Нов. вр., №№ 9184, 9187), в которых я описывал, как тщательно немецкие литераторы стараются помешать тому, чтобы немецкая публика узнала Россию таковой, какая она является, может служить следующий случай. В „Berliner Tageblatt” от 26 октября появилась заметка о моём авторизованном немец-

ком переводе трёх пьес Чехова, которые будут поставлены в Берлине во вновь учреждённом издателем Лангеном, зятем знаменитого норвежского писателя Бьернсона, театре. В заметке этой было сказано, что перевод мой, согласно современным художественным требованиям, не есть обработка пьес, а именно только и больше ничего, как их перевод. Это не понравилось некоему д-ру Штюмке, и он в том же „Berliner Tageblatt“ заявил, что им предпринято издание чеховских пьес, хотя оно и не авторизовано» [1, с. 405]. В этой заметке Чумиков пытается опровергнуть утверждение Штюмке о том, что русская драма может идти на немецкой сцене только в соответствующей обработке и адаптации.

Генрих Штюмке (1872–1923) был не только переводчиком, но и критиком и публицистом. С 1898 по 1913 гг. он издавал в Берлине журнал «Bühne und Welt», в котором неоднократно писал о Чехове, что сыграло огромную роль для популяризации драматургии русского писателя. В отличие от большинства переводчиков «Трёх сестёр», он позволил себе сделать не перевод, а его обработку для сцены, о чём говорит соответствующий подзаголовок на титульном листе пьесы: «Für die deutsche Bühne bearbeitet... Bühneneinrichtung» (Обработано для немецкой сцены... Сценическая обработка). Отдавая должное Штюмке как критику и публицисту в утверждении русской драматургии на немецкой сцене, исследователь Беднарц тем не менее констатировал: «Переложения Штюмке находятся, пожалуй, вне любых оценок качества: речь идёт при этом меньше о „переводах“, чем о собственных работах по сценическим мотивам Чехова... Всё то, что создаёт подлинное очарование драматургии Чехова, утеряно, осталось, пожалуй, внешнее развёртывание действия» [5, с. 238, 239]. Беднарц даже сделал вывод, что «его переводы – по крайней мере в случае с драмами Чехова – скорее надолго навредили делу, чем принесли пользу» [5, с. 239]. Но несмотря на указанные недостатки, эта редакция «Трёх сестёр» в течение многих десятилетий начала XX века неоднократно шла на подмостках немецкоязычных сцен, даже, как дополняет Беднарц, «в представительных постановках» [5, с. 239]. Так, по обработке Штюмке пьеса была поставлена 28.10.1940 в «Theater in der Josefstadt» в Вене и 02.01.1941 в «Deutsches Theater» в Берлине.

Самым известным и авторитетным переводчиком Германии начала XX века считался Август Карлович Шольц (1857–1923). Преимущественно в его переводах на протяжении почти 70 лет ставились пьесы Чехова, и в частности драма «Три сестры». Именно по переводу Шольца были осуществлены первая постановка «Трёх сестёр» в Берлине в 1901 г., премьера в Вене в 1928 г. и берлинская постановка Ю. Фелинга в 1926 г. в «Schiller-Theater». Как поясняет немецкий славист и переводчик П. Урбан, «тут всякая конкуренция была бы бессмысленна: имя Шольца было порукой высокого качества» [7, с. 146]. Его переводы печатались не только в Берлине и Вене, но и в Нью-Йорке, а пьесы шли сразу на нескольких сценах. В 1904 г. Шольц высказал в прессе своё отношение к Чехову и его творчеству, акцентировав связь драматургии русского писателя с современными общест-

венными и духовными процессами в России: «„Терпеть, работать” – это и есть лозунг, оставленный Чеховым русской интеллигенции, столь ясно звучащий в его драмах» [8]. Шольц так же, как и Чумиков, неоднократно обращался к Чехову (напрямую и через других русских писателей, произведения которых тоже очень активно переводил) с просьбой о получении рукописи. Свои переводы он рекомендовал писателю следующим образом: «Что же касается моих переводов, то они немецкой критикой признаны вполне литературными» [1, с. 428]. Однако сам Чехов, познакомившись со статьёй Шольца «*Neue russische Bühnenkunst*» (Новое русское сценическое искусство) в газете «*Berliner Tageblatt*» от 06.09.1902, отозвался о ней довольно критически: «Читал статью Августа Шольца о Художественном театре. Какой вздор! Чисто немецкая хвалебная галиматья, в которой больше половины сведений, которые автор уделяет публике, сплошное враньё; например, неуспех моих пьес на сцене московских императорских театров» [1, с. 428]. К. Беднарц оценивает переводы Шольца следующим образом: «Хотя стилистически намного лучше редакций Штюмке, они всё же никоим образом не достигают языковой точности и глубины проникновения Чумикова» [5, с. 241–242].

Таким образом, появление в 1902 г. сразу трёх переводов драмы «Три сестры» на немецком языке свидетельствовало не только об усиленном интересе к драматургии Чехова за рубежом, но и продемонстрировало уже в начале XXI века наличие разных переводческих позиций, что в дальнейшем повлияло на специфику развития рецепции этой пьесы в немецкоязычных странах.

Литература

1. Сахарова, Е. М. Чехов в переписке с переводчиками // Литературное наследство / Н. В. Котрелев [и др.]. – М. : Наука, 2005. – Т. 100. – Чехов и мировая литература. – Кн. 3. – С. 292–540.
2. Tschechoff, Anton. *Drei Schwestern. – Drama in vier Aufzügen. – Einzig autorisierte Übersetzung von Wladimir Czumirow. – Verlegt bei Eugen Diederichs, Leipzig, 1902. – 110 S.*
3. Tschechow, Anton. *Die drei Schwestern. – Drama in vier Aufzügen. – Für die deutsche Bühne bearbeitet von Heinrich Stümcke. – Bühneneinrichtung. – Leipzig : Verlag von Philipp Reclam jun., 1902. – 79 S.*
4. Tschechow, Anton. *Drei Schwestern. – Drama in vier Acten. – Deutsch von August Scholz. – Berlin : Verlag von Dr. John Edelheim, 1902. – 133 S.*
5. Bednarz, K. *Theatralische Aspekte der Dramenübersetzung. – Dargestellt am Beispiel der deutschen Übertragungen und Bühnenbearbeitungen der Dramen Anton Čechovs. – Wien : Verlag Notring, 1969. – 300 S.*
6. Чумиков, В. А. «Обработка» русской литературы в Германии / В. А. Чумиков // Новое время. – 1901. – № 9224. 7 / 20 ноября. – С. 3.
7. Урбан, П. Драматургия Чехова на немецкой сцене / Пер. А. Л. Безыменской // Литературное наследство. – М. : Наука, 1997. – Т. 100. – Чехов и мировая литература. – Кн. 1. – С. 140–200.

8. Scholz, A. Anton Tschechow und die russische Gesellschaft / A. Scholz // Vossische Zeitung. – 30.09.1904.

МОТИВ БЛУДНОГО СЫНА В ДРАМЕ Л. ЛЕОНОВА «НАШЕСТВИЕ»

А. А. Белова, В. Е. Головчинер

Томский государственный педагогический университет

На протяжении почти 70 лет творчество Л. Леонова притягивает внимание исследователей (К. Рудницкий, Л. Финк, Л. Якимова и др.), хотя следует отметить, что в разных исторических, политических ситуациях его произведения интерпретировали по-разному. Так, пьеса «Нашествие» (1942), всегда привлекавшая театроведов и литературоведов, анализировалась, понималась, в основном, в связи с её военной проблематикой, с темами народного характера войны, патриотизма, важности образов защитников родины, роли партии в организации победы.

Размышляя над пьесой сегодня, мы обнаруживаем не замеченный до сих пор мотив *блудного сына*, который является, на наш взгляд, одним из основных, организующим действие, определяющим особую остроту проблематики и её значимости в «Нашествии».

Мотив блудного сына восходит как к инварианту к притче в Евангелии, где сложилась особая, ставшая традиционной сюжетная схема, меняющаяся в зависимости от замысла авторов позднейших эпох [1]. В.И. Тютюев «действительным “зерном сюжетного повествования” представляется четырёхфазная модель притчи о блудном сыне: уход и расточение родительского добра, раскаяние, возвращение и прощение» [2, с. 17] .

Известный мотив в «Нашествии», по-нашему мнению, реализуется иначе. Первое и главное отличие от притчи состоит в том, что Фёдор не сам, не добровольно покидает родительский дом, но три года и восемь дней (каждый день отсутствия считала мать) он пропадал безвестно. Не просто отсутствует известная по евангельской притче информация о распутной жизни «сына» на чужой стороне¹, но становится известно с его собственных слов в ответ на вопрос сестры, как жил, чем он занимался на чужой стороне («через тысячеверстное болото трассу вели»). И если в эпическом тексте притчи эти фазы даны в логике их происшествия как равноправные с другими – Тютюев перечисляет их в одном ряду с фазой раскаяния, возвращения, то в драме они имеют другое значение. Информация о случившемся до начала действия, многое помогает понять в непосредственном поведении героев на сцене, но важны именно отношения, складывающиеся здесь и

¹ «По прошествии немногих дней младший сын, собрав всё, пошёл в дальнюю сторону и там расточил имение своё, живя распутно» [4, Лк. 15, 11–32].

сейчас, процессы взаимодействия, в настоящем времени. Именно эти проявления героев обнаруживают не сразу ощутимые острые проблемы, глубоко лежащие противоречия.

Второй фазой В.И.Тюпа считает фазу раскаяния, хотя, на наш взгляд, она вообще отсутствует, как в каноническом варианте, так и в пьесе². Мысли героя притчи можно понимать не столько как раскаяние, сколько как отчаяние, смирение с долей своей. Голод привёл его к отцу, а не искреннее веление сердца, и слова свои он заранее продумал. Сын в притче на самом деле согрешил, но он не раскаивается.

В отличие от притчи, в пьесе Леонова Фёдору, видимо, не в чем раскаиваться, он не согрешил в своих поступках и чист перед своей семьёй, а вот что думает по этому поводу его родные – совсем другое дело. В фазе возвращения леоновского героя видны самые серьёзные отличия от Евангельской притчи, Фёдор отвергнут, по сути, изгнан из дома в холодную ночь своей семьёй и принимается в её лоно только после смерти. Из вышесказанного следует, что из канонического варианта (как его понимает В.И. Тюпа): уход из дома и расточение родительского добра – раскаяние – возвращение-прощение, в действии пьесы Леонова представлены только последние две. Но и этого достаточно, чтобы мотив узнавался и осознавался именно в своих изменениях.

Мотив *блудного сына* именно в библейском его варианте вводится и закрепляется в тексте информацией о приезде долго отсутствовавшего без вести Федора и желанием накормить его по-особому.

Анна Николаевна. Демидьевна, Федя приехал. Собирай-ка на стол да настоечки достань из буфета. Уж, верно, выпьет с холоду-то. Дайте мне на себя накинуть что-нибудь, я сбегаю. А то закатится опять на тыщу лет.

Демидьевна. Коротка у тебя память на сыновнюю обиду, Анна Николаевна [3, с. 335].

Стоит отметить особую по сравнению с притчей деталь: именно мать, а не отец готовится к встрече сына после долгого отсутствия, сразу прощая ему все обиды, забывая о пережитом, давая указание о праздничном угощении. В каноническом же варианте евангельского текста, как известно, о матери нет упоминания, отец бросается в объятия к сыну и приказывает накрывать на стол. В пьесе, таким образом, важная роль отводится Анне Николаевне, матери. Не знала, как себя вести с братом, увиденным в городе, уклонилась от встречи сестра Ольга. Тем самым она выступила в функциях библейского брата, не обрадовавшегося *возвращению блудного сына*. Поведение почти одинаково, но мотивы разные. Ольгой движет не обида на ро-

² «Придя же в себя, сказал: сколько наёмников у отца моего избыточествуют хлебом, а я умираю от голода; встану, пойду к отцу моему и скажу ему: отче! я согрешил против неба и пред тобою и уже недостоин называться сыном твоим; прими меня в число наёмников твоих» (4, Лк. 15, 11–32).

дителей, в глазах которых вернувшийся, по притче, занял его место, а страх за то, что Федор может помешать её отношениям с Колесниковым, может, выдать его как руководителя подполья. Она не знает, чего от Федора ждать и делает все, избавиться от него, по сути, выгоняет из родного дома.

И отцом возвращение сына, в отличие от притчи³, не воспринимается как праздник. Отец не встречает сына с улыбкой на лице, его реакция не совсем понятна. То ли он рад, то ли ему абсолютно всё равно, то ли он растерян и не знает, как поступить. Отец не чувствует себя хозяином положения: в отличие от ситуации в притче, он в смятении. Он нарушает еще и заповедь врача – не спешит с помощью больному человеку, который к тому же приходится ему сыном. Отец и сестра не знают как вести себя с Федором, потому что не знают, *каким* он вернулся домой, боятся, не верят ему, предполагают, прежде всего, обиду на советскую власть, осудившую его, предполагают озлобленность.

Следует отметить, что отсутствовавший Фёдор «зримо» присутствовал в доме всегда. Автор указывает на это в первой же ремарке: среди фотографий в рамках «главенствует одна – огромный портрет худенького большелобого мальчика в матроске». Во множестве ремарок к сценам с отсутствующим Федором отмечаются изменения, касающиеся его портрета или места, на котором он висел.

Постепенно, место Феди в семье занимает совсем другой человек. В жизнь Талановых входит Колесников. Со второго действия происходит своеобразная подмена одного героя другим, *своего*, сына – кровно чужим, но социально *своим*, чего в притчи не было и не могло быть. И первый шаг в этом направлении снова сделала мать, но теперь в другую сторону.

Фаюнин. Виноват. Хотел начерно новосельишко справить... да у вас гости, оказывается?

Выхода нет. Точно в воду бросаясь, Анна Николаевна делает шаг вперёд.

Анна Николаевна (про Колесникова). Гости и радость, Николай Сергеевич. Только что сын к нам воротился.

Таланов. Через фронт пробирался. И, как видите, пулей его оттуда проводили.

Ольга. Знакомьтесь. Фёдор Таланов. А это градоправитель наш, Фаюнин» [3, с. 370].

Заметим, что все трое Талановых спасают оставленного для организации сопротивления немцам Колесникова, и сами того не понимая, отдают ему не только имя Фёдора, но и его место в семье. Мотив трансформируется и в том, замена вернувшемуся брату так или иначе находит его же род-

³ «И когда он был ещё далеко, увидел его отец его и сжалился; и, побежав, пал ему на шею и целовал его».

ная сестра. В третьем действии Фёдор выполняет свой гражданский долг и по-своему борется с врагом. Он доказывает всем, что тоже достоин доверия, хочет, чтобы им гордились, хотя, кажется, он ни в чём не виноват, и никому ничего не обязан доказывать, сам, единолично мстит немцам за их зверства, за поруганную Аниску. В четвёртом акте, происходящем в тюрьме, в среде арестованных подпольщиков Федор оказывается в центре внимания – все действие складывается как ритуал прощания Фёдора, как причисление его народом к *своим*, как к ликам святых, пред его казнью.

Как можно заметить, главный мотив, мотив блудного сына существенно трансформировался в пьесе, и от евангельского инварианта остались только отдельные составляющие компоненты. Стоит напомнить ещё раз, что в притче говорится об уходе сына, о расточении им родительского добра, псевдо-раскаянии и возвращении к отцу, который незамедлительно прощает оступившегося. В действии пьесы опущенные фазы интерпретируются совершенно иначе. Определенные причины отсутствия Фёдора не названы, он не хочет или не может о них говорить.

Принципиально иным, по сравнению с притчей, оказался и момент второго возвращения *сына* – своеобразное усыновления Федора народом, признание его семьей Талановых. В финале, по ремарке «солнечное пятно неторопливо переползает на его койку» [4, с.402]. Этот луч не только освещает, но освящает его. Только в этом эпизоде признанный *своим*, признанный героем, принятый в семью народную всем арестованным людом он, наконец, прощен Ольгой, ею снова принят в лоно своей семьи.

Мотив блудного сына, трансформированный, переосмысленный в значительной части составляющих его компонентов и фаз, тем не менее отчетливо проявляющийся, позволяет обнаружить в пьесе Леонова не только тему нашествия врага из-за границы и всенародного отпора ему, но более сложный комплекс проблем внутринационального характера, проблем народного сознания, искаженного в условиях сталинского режима до степени забвения вечных, утвердившихся с архаических времен ценностей, народа, доведенного до поисков врага в собственной семье.

Литература.

1. «Вечные» сюжеты русской литературы: («блудный сын» и др.). – Новосибирск : Институт филологии СО РАН, 1996.
2. Тюпа, В. И. Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов / В. И. Тюпа // Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву. – Новосибирск : Институт филологии СО РАН, 1996.
3. Леонов Л. Пьесы / Л. Леонов. – М., 1973.
4. Новый завет и псалтирь.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЛИЧНОСТНО ОРИЕНТИРОВАННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В РАМКАХ РАЗВИВАЮЩЕГО ОБУЧЕНИЯ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ В 5 КЛАССЕ

Е. А. Бондарь

Томский государственный педагогический университет

В статье обсуждаются педагогические возможности использования диалога и игровых технологий на уроках литературы в рамках развивающего обучения.

Основные идеи развивающего обучения, сформулированные в работах В.В. Давыдова [1], Д.Б. Эльконина [2], предполагают ориентацию не на знание, а на понимание в образовательной деятельности. Акцент делается на самостоятельной работе обучаемых, что требует включения в пространство этой концепции особых технологий, ориентированных на развитие субъектности учащихся. Речь идет о личностно ориентированных технологиях, в рамках которых важные для развивающего обучения позиции «понимание», «самостоятельная работа учащихся» имеют специфические проектные и организационные способы оформления.

Идеология развивающего обучения, ориентирующая педагога на развитие субъектности ребенка в условиях усиленной познавательной эмоциональной активности, требует включения в образовательную деятельность технологий, адекватных этой позиции. В качестве таковых может выступать диалог и игровые технологии.

Педагогические возможности использования диалога в рамках развивающего обучения обуславливаются его философско-культурологическими характеристиками (деятельность, ориентированная на Другого, на себя как на Другого) и педагогическими особенностями: в диалоге происходит актуализация, проявление и развитие смыслов участников.

М.М. Бахтин полагал, что смысл есть способ существования диалога. Совместную деятельность он выделяет как место проявления диалога. Ученый полагает, что, вступая в диалог, необходимо выходить за пределы своего Я и помещаться в логику жизни другого субъекта. Диалог, по М.М. Бахтину, – это существование разных позиций, смыслов; равнозначность позиций; взаимный обмен мнениями; индивидуальное сочетание смыслов [3].

Диалог, по М.М. Бахтину, не сумма реплик, а высказывания, направленные друг на друга. Изобразить внутреннего человека можно, лишь изображая общение его с другим. Только в общении, во взаимодействии человека с человеком раскрывается и «человек в человеке», как для других, так и для себя самого. В центре художественного мира должен находиться диалог, притом диалог не как средство, а как самоцель.

Педагогическая природа диалога обуславливается его возможностями порождать и проявлять личностные смыслы участников совместной деятельности; способствовать переходу эмоциональных форм личностного

смысла в рефлексивные. Именно смысл выступает содержанием деятельности, порождаемой диалогом. В своем понимании смысла мы ориентируемся на идею В. Франкла о том, что «смысл нельзя дать, его нужно найти. Смысл должен быть найден, но не может быть создан...» [4, с. 37].

Игровые технологии выступают средством проявления и развития смысла, так как их базовые характеристики (имитация взрослой деятельности, поведенческая, эмоциональная свобода учащихся) позволяют развивать смысл, возникший в диалоге на различных этапах урока [5].

Педагогическая игра имеет четко поставленную цель и результат, ее содержание проектируется в ориентире на возрастные особенности учащихся. Согласно исследованиям ученых [6, 7], школьники младшего подросткового возраста отличаются впечатлительностью, эмоциональной подвижностью, гибким и пластичным воображением. В то же время у них развито мышление, но в большей степени конкретное, связанное с построением предположений, гипотез. Поэтому виды деятельности, в которых присутствуют эти психологические моменты (эмоциональность, фантазия, творчество), делают использование игровых технологий в аудитории пятиклассников продуктивным.

Ниже приводится содержание методического эксперимента изучения литературной сказки в ориентире на педагогические возможности использования диалога и игровых технологий.

В экспериментальной методике выделяются несколько этапов:

- изучение жанра литературной сказки в рамках учебного времени;
- продолжение знакомства с текстами этого жанра в рамках элективного курса.

На первом этапе эксперимента с целью выявить круг смысловых и ценностных предпочтений детей была создана ситуация их погружения в мир сказки. Учащимся 5 класса было предложено на основании прочитанных произведений написать сочинения по впечатлениям «Встреча с миром сказок».

Первый урок в рамках экспериментальной методики был спроектирован как диалог-погружение. Для формирования поля смыслов детей использовался прием проектирования карты первичных смыслов. Работа в рамках этого приема осуществляется в определенной последовательности:

- выделяется материал (эпизоды, герои, сюжетные линии, проблемы), который привлек читателей;
- предлагается сформулировать версию своего видения этого материала («что я думаю о ...»);
- определяются проблемы (совместно с педагогом учащиеся определяют круг проблем, которые стали предметом внимания и осмысления в читательской аудитории класса).

В процессе формирования и обсуждения сложившегося поля смыслов обнаружилось, что ребят привлекли проблемы несовершенства натуры и поведения человека. Обнаружилось также, что, кроме программных сказок,

пятиклассников заинтересовало творчество Х.К. Андерсена. Сложившаяся ситуация стала основой для разворачивания проекта организации учебной деятельности в рамках элективного курса.

На втором этапе эксперимента был смоделирован урок-задание с элементами театрализации, предметом внимания педагога и учащихся стало программное произведение – сказка А.С. Пушкина «Сказка о мёртвой царевне и семи богатырях».

Вторая часть урока (диалог-погружение) был спроектирован как инсценирование фрагментов сказки А.С. Пушкина. Для работы педагогом и детьми были отобраны следующие эпизоды:

- сцена с зеркальцем;
- разговор Королевича Елисея с силами природы;
- эпизод разговора с братьями, в котором проявляются высокие нравственные качества молодой царевны.

Итогом этого этапа эксперимента стало обобщение, суть которого в том, что в литературной сказке определяющим началом является индивидуальность автора, которая обнаруживается во всем: в описании добродетели положительных героев, в обличении героев-злодеев, в удивительных добродетелей героев-помощников, очень важной является позиция автора. На этом этапе определяются содержание и направленность работы в рамках будущего элективного курса, потребность в котором обнаружили сочинения по впечатлениям, написанные учащимися на первом этапе эксперимента. Формируя содержание элективного курса, учитель посчитал необходимым включить в него выбранные детьми сказки: «Гадкий утёнок», «Снежная королева», «Дикие лебеди», «Стойкий оловянный солдатик», «Соловей», «Ель».

На первом занятии элективного курса для того, чтобы подготовить адекватное прочтение философских, пантеистических сказок Х.К. Андерсена, пятиклассникам было предложено погрузиться в фильм Э. Рязанова «Андерсен. Жизнь без любви». Атмосфера этого фильма, концепция режиссера давали возможность пятиклассникам представить Андерсена как трагическую личность, как человека, который заплатил крушением обычной жизни за свою гениальность.

В разговоре о фильме акцент был сделан на сложном мировосприятии Х.К. Андерсена. Так, в частности, говорилось о том, что отсутствие тепла и комфорта в детстве обусловило появление мотивов грусти, одиночества в его сказках. И в то же время было замечено, что сложность биографии художника, раздвоенность существования породили появление философских проблем в его произведениях.

На следующих занятиях элективного курса учащиеся представляли небольшие образовательные проекты. Это были презентации сказок по двум тематическим аспектам:

- сказки о природе («Ель», «Ромашка», «Соловей»);

- сказки нравственно-философской проблематики («Девочка со спичками», «Стойкий оловянный солдатик», «Снежная королева», «Дикие лебеди»).

Содержание презентаций строилось по определенному алгоритму.

1. Обосновать интерес к произведению и его проблемам.
2. Передать сюжетно-тематическое содержание сказки.
3. Предъявить свою форму понимания этих проблем, т.е. проанализировать сказку. Форма анализа могла быть разной: сочинение, реферат, анаграмма, ребус, кроссворд.

В итоге работы над жанром литературной сказки на уроке и в рамках элективного курса учитель предложил детям проанализировать содержание деятельности по изучению темы. Для этого использовался рефлексивный листок, в рамках которого учащиеся должны были определить собственную успешность в процессе работы над темой по двум критериям.

Первый критерий: присутствие ученика в разных формах деятельности (формулировки: «я получал знания», «самоопределялся», «участвовал», «хочу в дальнейшем...»). Введение этой позиции в рефлексию педагогу было необходимо для того, чтобы проверить, случились ли «разные» виды деятельности в рамках этого проекта. Отвечая на вопрос о представленности различных видов деятельности, пятиклассникам удалось обогатиться информационно (95 %). Причем, обнаружилось, что информация, полученная детьми, была разноплановой.

По второму критерию важно было проанализировать самооценку учащимися собственной деятельности. Ответы обучаемых позволили проявить успешность – неуспешность их самореализации в деятельности (формулировки: «на уроке я работал самостоятельно», «мне удалось – не удалось», «понравилось – не понравилось»). Прецеденты совместной самостоятельности случились у 76 % детей. Удачными в этих ситуациях оказались группы ответов, авторы которых обратились к осмыслению содержания собственной деятельности (формулировки: «мне показалось познавательным», «я узнал о себе», «о своем товарище»). Безусловно, в эксперименте случились и неудачи. Ряд детей почувствовали себя не до конца удовлетворенными содержанием совместной деятельности. Но в их ответах скорей содержались пожелания усовершенствовать дальнейшего движения в предмете, нежели критика.

Литература

1. Давыдов, В. В. Теория развивающего обучения / В. В. Давыдов. – М. : ИНТОР, 1996. – 544 с.
2. Эльконин, Д. Б. Введение в психологию развития / Д. Б. Эльконин. – М. : Трифола, 1994. – 168 с.
3. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
4. Франкл, С. Л. Человек в поисках смысла : Сборник / Общ. ред. Л.Я. Гозмана, Д. А. Леонтьева. – М. : Прогресс, 1990.

5. Селевко, Г. К. Современные образовательные технологии : Учебное пособие / Г. К. Селевко. – М. : Народное образование, 1998. – 256 с.
6. Лейтес, Н. С. Умственные способности и возраст / Н. С. Лейтес. – М., 1971. – 319 с.
7. Крутецкий, В. А. Психология обучения и воспитания школьников / В. А. Крутецкий. – М., 1976. – 354 с.

МОТИВЫ ВЕРХА И НИЗА В ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ ЛИРИКЕ В.В. МАЯКОВСКОГО

С. Г. Ванюшкина

Томский государственный педагогический университет

В связи с распадом СССР по-новому осмысляются многие факты, события, личности советской эпохи; приобрела особую остроту проблема изучения творчества советских писателей. Особенно интересным представляется исследование творчества поэта, которого больше полувека обязательно изучали в школе, – В.В.Маяковского. Теперь его талант подвергнут сомнению российскими исследователями, оказавшимися в эмиграции (Ю.А. Карабчиевским, А.К. Жолковским, М. Вайскопфом и их последователями). Зарубежные же литературоведы всегда видели в нем большого художника авангарда (В.Ф.Марков «История русского футуризма» и др.). Думается, назрела необходимость вновь вернуться к творчеству Маяковского, осмыслить его с позиций современного литературоведения.

В конце XX века стал активно разрабатываться мотивный анализ как способ изучения литературных произведений. Но работ, в которых проводился бы объективный – вне политического контекста – мотивный анализ произведений Маяковского, нами не обнаружено. Интерес к мотивам верха и низа в лирике Маяковского обусловлен также желанием проверить утверждаемый советским литературоведением тезис об атеизме и нигилизме Маяковского.

В теоретическом понимании мотива мы опирались на работы В.Н. Веселовского, О.М. Фрейденберг, И. Силантьева, а при изучении конкретных мотивов верха/низа – на работы Вяч.Вс. Иванова, В.Н. Топорова, и др. Материал исследования составили стихотворения В.В. Маяковского 1912-1917 гг. Цель работы – исследовать направление трансформации указанных мотивов в их основных и коннотативных значениях в лирике Маяковского дореволюционного периода. В силу лимита места мы остановимся только на двух стихотворениях того периода: начальном – «За женщиной» (1913) и завершающим – «Революция» (1917).

Мотивы *верха/низа* достаточно ярко проявляются у В.В.Маяковского уже в стихотворении 1913 г. «**За женщиной**». Это 10-е стихотворение по хронологии создания. В первой строфе возникает неназванный прямо образ Бога. Он ассоциативно угадывается: кто-то огромный *вверху* властвует,

управляет – на это указывает слово «вожжи», которые он в какой-то момент бросил; кто-то "седой и тяжкий" качается в тучах.

Раздвинув локтем тумана дрожи,
цедил белила из чёрной фляжки
и, бросив в небо косые вожжи,
качался в тучах, седой и тяжкий [1, с. 72].

Приметами *верха* выступают небо (пространственное указание), туман и кто-то огромный, соизмеримый с космическими явлениями (Бог). Причём, неба как такового не видно, его застилают «тумана дрожи»: всё кругом бело, густо, так плотно, что, кажется, не хватает воздуха, а тут ещё сверху Бог (хотя это именование появляется лишь в 4-ой из 5-ти строфе стихотворения) «цедит белила» и к тому же сам давит своей тяжестью. Можно предположить, что он отвернулся от города, который находится внизу, наказывает его за что-то. Уже начало стихотворения даёт основание для предположения, что *верх* и *низ* находятся в оппозиции. Это подтверждается далее. Вторая строфа, в которой появляется описание города, полностью противопоставлена первой:

В расплаве меди домов полуда,
дрожанья улиц едва хранимы,
дразнимы красным покровом блуда,
рогами в небо вонзались дымы [7, с. 72].

Если первая строфа ассоциативно связана с Богом, то вторая – с Дьяволом: даётся конкретная примета – рога. Город – это место его обитания: образ расплавленной меди отсылает к невыносимой жаре ада, дымы – к смогу и серному запаху, так же, как и «красный покров блуда», – к наказанию – адскому огню.

Особенно важно, что это извечное противостояние предстаёт как активное: Бог действует – «цедит белила», пытается отбелить (забелить) город а город в ответ «рогами в небо вонзает дымы», пытается «загрязнить» небо. Пока всё происходит без вмешательства человека, но в третьей строфе он появляется и это лицо – женщина:

Вулканы-бёдра за льдами платий,
колосья грудей для жатвы спелы.
От тротуаров с ужимкой татьей
ревниво взвились тупые стрелы [1;с.72].

Образ женщины принадлежит городу, пространственному низу. Описание её внешности достаточно откровенно: «вулканы-бёдра», «колосья грудей» подчёркивают плотское начало, телесность и опасность (в контексте всего стихотворения). Её появление подготовлено упоминанием о «красном покрове блуда». Можно предположить, что она грешница, проститутка – это ещё одна примета низа, но теперь и социального, этического. Именно этот аспект мотива *низа* будет по-разному обыгрываться в следующих стихотворениях автора.

В 4-ой строфе конкретизируются образы тех, кому в предыдущей строфе принадлежала *ужимка*, – у них появляются копыта (деталь, характеризующая чертей), а к уже найденным компонентам мотива *низа*, горизонтали земли (города) добавляется ещё один – ад. Появляется и предикативность: аркан направлен от земли к небу (движение снизу вверх), чтобы стащить оттуда, *заарканить*, Бога, лишить его внешних атрибутов величия, подвергнуть унижению.

Вспугнув копытом молитвы высей,
арканом в небе поймали Бога
и, ошипавши, с улыбкой крысёй,
глумясь, тащили сквозь щель порога [1, с. 72].

Выстраивается иерархия трансформирующихся компонентов мотивов и смыслов: небо – земля (город) – ад (преисподняя). При этом земля предстаёт амбивалентной категорией: по отношению к небу она находится *внизу* (является компонентом мотива *низа*), а по отношению к аду – *наверху* (является компонентом мотива *верха*). Рифмы этой строфы «высей»/ «крысёй» и «Бога»/ «порога» с одной стороны, подчёркивают противоположность координат *верха/низа*, а с другой – сближают звучанием, указывает на оксюморонность общности. Поэт устраняет господствующее абсолютное противопоставление *верха* и *низа* с помощью присоединения других мотивов, сближает мотивы *верха* и *низа* и общепринятые явления, за ними стоящие.

Не теряя из виду пространственных координат, Маяковский со временем всё больше нагружает их вечной, универсальной семантикой в связи с воплощением лирического героя – его мироощущением человека вселенского масштаба. Это можно проследить в стихотворениях цикла «Я» (1913), «А всё-таки» (1914 г.), «Я и Наполеон» (1915 г.), «Ко всему» (1916 г.) и др.

Образ лирического героя связывает *верх* и *низ*, он «принадлежит обеим сферам в равной мере», и в то же время ему ни в одном из них нет места (такие ситуации, характеризующие лирического героя, часто вызывают ассоциации с судьбой Спасителя).

«...Я одинок, как последний глаз
у идущего к слепым человека!» [1, с. 78]

Чтобы показать, как мотивы *верха/низа* изменились, трансформировались в раннем творчестве Маяковского, обратимся к стихотворению. «**Революция. Поэтохронника**». В пору создания стихотворения (закончено 17 апреля 1917 г.) Маяковский ещё полагал, что в результате Февральской революции будут осуществлены (и притом – немедленно) все чаяния. Мотивы *верха/низа* представлены в этом произведении, как это уже было неоднократно, в противостоянии человека Богу (небу). Задействованы и библейские коннотации: поэт сравнивает события с потопом, только потоп на этот раз «рабочий», он воспринимается как спасение мира. Это происходит за счёт того, что потоп включает в себя смысл очищения земли от всего плохого, грязного; крушение старого мира означает начало нового, лучшего

(равенство людей, мир без войны – большевики выступали за выход России из Первой мировой войны, которая казалась бессмысленной).

Идём
запутавшемуся миру на выручу!
Пусть толпы в небо вбивают топот!
Пусть флоты ярость сиренами вырычат! [1, с. 158]

Примечательно, что движение снизу вверх массовое (субъект действия – «толпы»). К тому же, если в стихотворениях 1913 г. оно представлялась в будущем времени, то теперь оно воплощается в конкретном историческом событии – революции. Можно говорить, что категории *верха-низа* приобретают *политическую* окраску, *верх* теперь связывается со свергнутой властью, монархией («смерть двуглавному!»), а *низ* – с простым человеком («рабочим»), с народом.

Довольно!
Радость трубите всеми голосами!
Нам
до бога
дело какое?
Сами
со святыми своих упокоим [1, с. 160].

Речь идёт о Человеке огромного, вселенского масштаба, в его силах даже «зажать солнца и лун лучи» в руке, он сродни лирическому герою. Постепенно человек становится постоянным компонентом мотива *верха*. Но если лирический герой до 1917 г. был один в своём противостоянии небу (искал поддержки, но не находил её: например, в стихотворениях 1916 г. «Надоело», «Дешёвая распродажа», «Ко всему»), то в стихотворении «Революция» таких много. Это подчёркивается и тем, что в стихотворении «Революция» поэт не использует личного местоимения «я» (этого требует и жанр «хроники» с установкой на объективность), «я» заменяется местоимением «мы» в разных его морфологических формах, и герой – составляющая часть этого «мы».

Изменению подвергается и образ Бога: теперь он не враждебен человеку, он мелок, ничтожен по сравнению с ним («Нам до бога дело какое?»), он уже даже не «божик», как в «Облаке...», а что-то, не имеющее значения, потому что переворот уже осуществился (но важно то, что Бог существует, хотя и не влияет теперь на ход событий!). При этом образ Бога не переходит в категорию *низа*, он лишён предикативности. Человек занимает место Бога: он создаёт новые законы, заповеди («новые скрижали»), чувствует себя творцом жизни («мы ... создатели одной, жизнь созидающей рати»), ему всё подвластно («Пробеги планет, держав бытие подвластны нашим волям»). Маяковский верит, что этот Человек создаст лучший мир.

- Верую
величию сердца человеческого! – [7, с. 162]

Автор связывает свои надежды на изменение мира с революцией, верит, что Человек может создать мир лучше, чем Бог. Поэтому лирический герой, наконец, находит своё место в жизни, он освобождается от внутренних противоречий, противопоставление верха-низа снимается. Мир становится единым, это то, к чему стремился поэт на протяжении всего своего творчества 1913–1917 гг. и в 1917 г. ему кажется, что революция решила все проблемы.

Таким образом, приведённый материал позволяет говорить, что В.В.Маяковский в своём раннем творчестве активно обращался к мотивам *верха/низа*. Он видел мир в категориях *верха и низа*, но не в их различии, а во взаимодействии, мечтал о гармоничном мире, который был бы «единым человеческим общежитием»; в достижении этой цели автор одну из главных ролей отводил искусству (лирический герой – поэт!). При этом Маяковский часто меняет местами акценты верха и низа; поэта характеризует не столько само по себе соотношение мотивов *верха и низа*, сколько преимущественное внимание к составляющим мотива *низа*. Мотивы верха и низа в творчестве поэта часто выполняют интегративную функцию: они объединяют стихотворения в смысловые блоки.

В связи с этим следует серьёзно уточнить внушаемое советским литературоведением понимание Маяковского как атеисте, нигилисте. Лирика поэта обнаруживает устойчивые мифологические константы *верха и низа*, образ высшей силы, власть которой лирический герой не может принять безоговорочно, с которой он борется, но он и не отказывает ей в бытии. Более того, поэт понимает эту силу не как нечто, управляющее миром, отдельное от всего остального (стоящую *над*), а как нечто всеобъемлющее, космическое, включающее в себя всё, в том числе и лирического героя (человека), и одновременно включённое во всё, являющееся составным компонентом. Такая картина мира характеризует Маяковского как человека нового времени, как поэта мыслящего в координатах неклассического сознания.

Литература

1. Маяковский, В. В. Полное собрание сочинений в 13 т. [Подготовка текста и примеч. В. А. Катаняна]. – Т. 1. – М., 1955. – 463 с.

«ДАЧНИКИ» А.М. ГОРЬКОГО И «ДОМ, ГДЕ РАЗБИВАЮТСЯ СЕРДЦА» Д.Б. ШОУ: СИМВОЛИКА ПРОСТРАНСТВА

А. А. Далингер

Томский государственный педагогический университет

В современном литературоведении не раз обращались к исследованию пьесы Д.Б. Шоу «Дом, где разбиваются сердца». Одни литературоведы рассматривали ее в связи с традициями социальной драмы и комедии Шоу

первого периода его творчества, другие видели в ней попытку драматурга дать новую интерпретацию трагедии В. Шекспира «Король Лир», указывая на схожие с ней мотивы и образы. Наконец, еще одна группа литературоведов исследовала пьесу в ее сопоставлении с «Вишневым садом» А.П. Чехова и «Плодами просвещения» Л.Н. Толстого, опираясь на высказывание Шоу о том, что при создании «Дома...» он во многом ориентировался на эти драматические произведения. Однако, никто, кроме А.Г. Образцовой, не указывал на несомненное сходство «Дома...» Д.Б. Шоу и «Дачников» А.М. Горького.

Пьеса «Дачники», написанная Горьким осенью 1904 года в разгар Русско-японской войны, отразила настроения, царившие в это время в обществе, а также авторское отношение к разразившейся в России катастрофе, ответственность за которую Горький возлагал на те круги русской интеллигенции, которые косвенно способствовали ее возникновению в результате своего невмешательства в политическую жизнь страны. Горький заявлял: «Эта интеллигенция стоит одиноко между народом и буржуазией без влияния на жизнь, без сил, она чувствует страх перед жизнью, полная раздвоения, она хочет жить интересно, красиво, и – спокойно, тихо, она ищет только возможности оправдать себя за позорное бездействие...» [4, с. 127]. По его словам, ее представители – «дачники по существу своей души». Это выражение впервые прозвучало в реплике героя в рассказе «Варенька Олесева», затем оно было вынесено в заглавие задуманных в 1899 году очерков и рассказа, которые так и не были завершены, а впоследствии и в заглавие исследуемой нами пьесы. Почти через два десятилетия о проблеме исторической ответственности и общественной совести интеллигенции скажет, спроецировав ее на английскую почву, и Б. Шоу в «Доме, где разбиваются сердца».

Мы не можем говорить о каких-либо прямых заимствованиях, влияниях или осознанной перекличке этих двух драматургов, так как к тому времени, когда «Дачники» Горького были переведены на английский язык и поставлены на английской сцене, Шоу уже написал свою пьесу. Параллели здесь возникают как бы самопроизвольно, поскольку оба драматурга отразили в своих пьесах тот момент истории, когда полностью исчерпала себя модель мира, у истоков которой стоит картезианская рациональность. Иррациональные начала одержали победу над разумом, и нет больше общепринятой системы ценностей, с помощью которой человек мог бы объяснить и оценить все происходящее в мире, размывается граница между хорошим и плохим, серьезным и смешным, все становится относительным. Мир кажется человеку неподконтрольным, непостижимым и непредсказуемым, а, значит, враждебным. Отсюда рождается неуверенность в завтрашнем дне, чувство незащищенности, духовная пустота и апатия. Пытаясь спрятаться от этого мира, человек с головой погружается в быт, в котором он в наибольшей степени утрачивает связи с целым и единым бытием, с другими людьми и с самим собой. Это внутренне конфликтное повседневное бытовое со-

стояние человека, которое есть следствие кризиса рубежа XX века, и становится предметом изображения в обеих пьесах.

Не случайно, что центральным местом действия в пьесах Шоу и Горького становится дом, который несет в себе глубокий философский и символический смысл. В народной культуре дом представлял собой космическую модель мира, четыре стены которого обращены к четырем сторонам света, а фундамент, сруб и крыша символизировали собой три уровня Вселенной: преисподнюю – землю – небо. Дом также воспринимался как средоточие жизненных ценностей, счастья, достатка, единства семьи и рода, важнейшей функцией которого являлась защита его обитателей [2, с. 6].

У Шоу, однако, это понятие приобретает несколько иное значение. Действие пьесы происходит внутри дома, «построенного наподобие старинного корабля» и воспринимается в большей степени как некое помещение, а не как социально-бытовое или этическое понятие. На это нам указывает, прежде всего, вынесенное в заглавие произведения слово «house» («дом, жилище, здание, постройка»), употребленное с определением «heartbreak» («несчастье, большое горе»); а не «home» («родной дом, семья, уют, родина»). Домашнее, бытовое пространство в пьесе обманчиво, иллюзорно. Как такового дома у многих персонажей Шоу нет, так как везде царит беспорядок, утрачена духовная связь между родителями и детьми, отношения в семье строятся теперь не по принципам любви, уважения и взаимопонимания. Каждый живет сам по себе, сосредоточен только на своем внутреннем мире и своих ощущениях и переживаниях, а чувства других людей его не интересуют. Они словно чужие друг другу. Семьей их делает только их кровное родство. Подтверждением этой мысли служат слова леди Эттеруорд: «Ах, этот дом, этот дом! Я возвращаюсь сюда через двадцать три года. И он все такой же: вещи валяются на лестнице; невыносимо распущенная прислуга; никого дома; гостей принять некому; для еды нет никаких установленных часов; и никто никогда есть не хочет, потому что все жуют хлеб с маслом и грызут яблоки. Но самое ужасное – это тот же хаос и в мыслях, и в чувствах, и в разговорах» [6, с. 264]. Деформация семьи как важнейшей ячейки общества, в которой каждый выполняет определенные функции, приводит к деформации самого общества, в данном случае английского. Подтверждением этой мысли в конце пьесы возникает символический образ сбившегося с курса и плывущего в неизвестность корабля, с капитаном, покинувшим свой капитанский мостик, и командой, равнодушно ожидающей страшной катастрофы.

Похожую картину рисует своему читателю и зрителю и А.М. Горький в «Дачниках». Правда, функцию дома в пьесе русского драматурга выполняет дача, временное жилье для летнего отдыха. Отсутствие у горьковского героя своего собственного, постоянного места покоя и порядка, где он рождается, растет, обзаводится семьей, творит и умирает, придает всему его существованию ощущение временности и ненадежности жизни, страха перед завтрашним днем. Эта «глупая» дача, как ее характеризует один из пер-

сонажей пьесы, адвокат Басов, играет в пьесе самодовлеющую роль, так как оказывает на ее обитателей непосредственное влияние, делая их несчастными. Холод, мрак, пустота, заброшенность этой дачи переносятся на персонажей данной пьесы и становятся основными характеристиками их внутреннего мира. Они как будто уподобляются ей. Крушение их прежних представлений о мире и человеке оставило на их сердцах «царапины», а в их душах «щели», подобно многочисленным щелям в стенах этого загородного дома. Сквозняки гуляют не только по даче, холодно и неуютно и во внутреннем мире героев и в их отношениях друг с другом. В связи с этим кажется неслучайной авторская ремарка: «В задней стене налево открытая дверь в кабинет Басова, направо дверь в комнату его жены. Эти комнаты разделены коридором, вход в него завешен темной портьерой» [3, с. 15]. Она не просто описывает место действия пьесы, но и является символическим указанием на возникшую в отношениях супругов пропасть непонимания, которая мешает им быть вместе.

Горьковские герои необъяснимо привязаны к месту, где они так несчастны, хотя и все время говорят о необходимости покинуть его, отправиться в другой город, в иллюзорный мир, где возможно счастье. Эта мысль находит подтверждение в диалоге Варвары Михайловны с Власом:

Варвара Михайловна: ... Знаешь... иногда, вдруг как-то ... ни о чем не думая ... всем существом почувствуешь себя точно в плену.... Все кажется чужим ... скрытно враждебным тебе... все такое ненужное никому...».

.....
Варвара Михайловна: А мне вот хочется уйти куда-то, где живут простые, добрые люди, где говорят другим языком и делают какое-то серьезное, большое, всем нужное дело... Ты понимаешь меня?

Влас: Да... понимаю.... Но – никуда ты не уйдешь, Варя [3, с. 17]!

Дому как замкнутому, внутреннему и субъективному пространству в пьесах Шоу и Горького противопоставляется окружающий мир как пространство открытое, внешнее и объективное, но степень этого противопоставления в «Доме...» и «Дачниках» разная.

В «Доме...» объективный мир отодвигается на периферию пьесы, в центре оказывается дом-корабль, символизирующий господство человека, его творчески-пересоздающего начала над миром. Подтверждением этой мысли служит открывающая пьесу пространная ремарка, в которой всего пять предложений посвящены описанию пейзажа: «Ясный сентябрьский вечер. Живописный гористый пейзаж северного Суссекса открывается из окон дома.... Сад, куда ведет стеклянная дверь, спускается на южную сторону, а за ним уже виднеются склоны холмов. В глубине сада возвышается купол обсерватории. Между домом и обсерваторией – маленькая эспланада, на ней флагшток; на восточной стороне эспланады висит гамак, на западной стоит длинная садовая скамья» [6, с. 259–260]. В данной ремарке автор за-

дает глобальные координаты мира, визуально расширяя место действия пьесы. Но сад, гористая местность, церковь, обсерватория, т.е. объективный мир, получают в трагикомедии лишь общее обозначение и характеризуются статичностью, стертой и условностью, в отличие от дома, который автор описывает очень подробно. Дом выступает как чужеродный объект, который вторгается в этот мир, лишая его собственного содержания. У Шоу объективный мир становится средством выявления человеческого начала, подчиняется ему, выстраивается в его логике. Сад, в котором происходит последнее действие пьесы, также оказывается подвержен воздействию дома, становится его продолжением и даже уродливым развитием. Он выступает как представитель мира, испытывающего на себе губительное воздействие дома и уже ополчающегося на него с ответной угрозой.

В «Доме, где разбиваются сердца» природа декоративна и эффектна, как облик персонажей этой пьесы, театрализована, как их поведение, и совершенно равнодушна, как равнодушны они к другим людям и к ней самой. Герои Шоу природой не интересуются, но по принуждению автора кое-какие восторги от красот ночи выражают. Природа существует сама по себе, человек сам по себе, пока не наступает час Страшного Суда, и небо с гудящими в нем самолетами готово обрушиться на человечество, чтобы покарать его за вялость, бессилие противостоять злу, подняться над собственными слабостями и эгоистическими интересами.

У Горького природа, или объективный мир пьесы, хоть и испытывает значительное воздействие со стороны обитателей дачи, но им не уподобляется, а, наоборот, противопоставляется. Они изначально настроены враждебно друг другу. Любое вмешательство дачников в природу губительно для нее. Подтверждением этой мысли служит картина, открывающая второе действие пьесы, на которой изображена лесная поляна с разбросанными по ней бутылками, веслами, корзинами, оставшимися после пикника, а также разбитой копной сена и вывороченным из земли пнем на первом плане. Но и природа в долгу не остается. Во-первых, здесь нельзя спрятаться от посторонних глаз. На протяжении всей пьесы природа как будто играет с персонажами, срывая с них маски, раскрывая их тайны и истинные мысли.

В пьесе «Дачники» есть еще одна маленькая, но очень важная деталь, которой нет в «Доме...». Эта деталь – две дороги, расходящиеся от дачи Басова и ведущие: одна – к даче Суслова, другая – в лес. Важна она потому, что несет в себе глубокий символический смысл. Сорвав маски со своих персонажей, Горький, в отличие от Шоу, дает им право выбора: пойти по первой дороге и, следовательно, вернуться в свой старый мир и продолжить свое жалкое бесцельное существование или по второй, ведущей в новый, непонятный, и потому пугающий мир и начать жить полной жизнью. Для Горького важно показать размежевание сил внутри русской интеллигенции XX столетия.

На основе проведенного исследования можно сделать вывод о том, что сходство «Дачников» Горького и «Дома...» Шоу не есть следствие каких-

либо прямых заимствований или влияний, а общего для обоих драматургов ощущения кризиса рубежа веков, сопровождавшегося сменой нравственно-целевых установок и мировоззренческой парадигмы, которая нашла наиболее полное выражение в пространственных символах этих пьес.

Литература

1. Бялик, Б. А. Максим Горький – драматург / Б. А. Бялик. – М. : Советский писатель, 1997. – 638 с.
2. Горчаков, Г. С. Символизм в культуре / Г. С. Горчаков. – Томск, 2007. – 378 с.
3. Горький, М. Дачники // Собрание сочинений: В 30 т. – М. : Государственное изд-во художественной литературы, 1950. – Т. 6. – С. 15–46.
4. Николаева, Л. В. Ранняя драматургия М. Горького в историко-функциональном изучении: проблема интерпретации жанра пьес «Мещане», «На дне», «Дачники» / Л. В. Николаева. – Самара, 2000. – 200 с.
5. Образцова, А. Г. Бернард Шоу и русская художественная культура на рубеже XIX–XX вв. / А. Г. Образцова. – М. : Наука, 1992. – 240 с.
6. Шоу, Д. Б. Дом, где разбиваются сердца // Пьесы: Пер. с англ. – Л. : Правда, 1981. – С. 257–351.
7. Шоу, Б. Письма / Б. Шоу. – М. : Наука, 1971. – 396 с.

СОВРЕМЕННЫЙ ДЕТСКИЙ ФОЛЬКЛОР (ИССЛЕДОВАНИЕ ПО РЕЗУЛЬТАТАМ ФОЛЬКЛОРНОЙ ПРАКТИКИ)

А. В. Данилова

Томский государственный педагогический университет

Данное исследование посвящено анализу современных форм фольклора, а именно творчеству детской возрастной группы. Материал исследования составляют 54 текста, которые были собраны в начальных классах школы № 4 г. Томска.

Наиболее популярным среди школьников является жанр игры. К настоящему времени было зафиксировано 22 игры, от самых известных, таких как, «Слова», «Светофор», «Глухой телефон», «Съедобное – несъедобное», «Ручеек», до самых необычных игр с современными названиями: «Слепой паук», «Арарам – шим-шим», «Зомби», «Мафия».

Этот факт не был неожиданным, так как большинство опрошенных ребят – дети 9–11 лет. В этом возрасте они очень активны, подвижны, неслучайно современное поколение именуют гиперактивным. Современные педагоги очень часто прибегают к использованию формы игры при изложении какого-либо нового материала для учащихся. Общеизвестно, что эта форма обучения достаточно увлекательна, и маленькие слушатели с большим интересом изучают что-либо новое. В нашем случае подтвердился и тот факт, что играют дети не только в учебное, но и в свободное время. Как правило, наш опрос проходил именно на школьных переменах, когда учащиеся могли не только рассказать, но и показать игры в действии.

В некоторых играх явно прослеживается связь с народными традициями. Так, например, игра «Казаки и разбойники» построена по старинному принципу «стенка на стенку». Так же как и традиционному фольклору, детскому творчеству свойственна вариативность. Например, две игры «Слова» и «Имена» являются вариантами одной игры, но под разными названиями. Фольклор изначально предполагает устное бытование творчества и, следовательно, не исключает, с одной стороны, потерю точности текста и его художественных деталей, а с другой – напротив, привнесение в него новых элементов. Все это является следствием импровизации, свойственной фольклорному творчеству. Данное явление можно наблюдать и в детском фольклоре, например, в игре «Зомби». Хотя название игры остается неизменным, все же она практикуется в двух вариантах: в одном случае это игра с достаточно условными правилами, в другом – она требует конкретных условий: большую площадку для игры, определенное число участников (10-15), а в качестве «голящего» может выступать как один, так и два человека.

Проанализировав еще четыре игры: «Кузовок», «У меня в штанишках», «Казаки и разбойники», «Мафия», мы обнаружили в них единый смысловой элемент. Все перечисленные игры являются вариантами игры в фанты. Отличия (как следствие вариативности) заключаются в следующем: в игре «Кузовок» в качестве фанта может быть взят любой предмет участника, а в игре «У меня в штанишках» фантом является листок бумаги, на котором написано любое слово. В первой игре отыгрывают вещь, выполняя любое задание (как правило, комического характера), во второй же участник обязан произнести фразу, являющуюся названием игры, добавив лишь слово, написанное на листке, что призвано также произвести комический эффект. В игре «Казаки и разбойники» нет определенного фанта, но в качестве задания участники придумывают «пытку» (отыгрыш), тем самым, пытаясь разгадать пароль игрока. Игра «Мафия» более серьезного содержания. Здесь фанты заменяют карточками с подгруппами: «обычный человек», «мафия» и «милиция». В качестве задания выступает оправдание определенного игрока.

Еще одним не менее значимым наблюдением явился тот факт, что во многих играх значительную роль играет такая геометрическая фигура, как круг: будь-то начерченный круг или условный круг, который образуют дети, взявшись за руки. Видимо, эта фигура не утратила своей символической значимости с древних времен. Издавна круг был не только местом концентрации особой энергии, был магическим, волшебным местом, но и выступал в качестве символа солнца, так как исключительно повторял его форму. Конечно, дети, используя форму круга в своих играх, делают это неосознанно. Участники игр либо стоят в кругу, либо двигаются в нем (или по кругу), либо используют это место для других целей, например, в игре «Воронкой конь» в круг вводят участников, которых поймал «голящий», такие участники получают определенное (но временное) имя «замороженный».

Были записаны и такие игры, основу которых составляет текст, а именно, считалка. Так, например, в игре «Улица Пушкина» звучит следующий текст: «Улица Пушкина, / Дом Колотушкина, / Квартира под номером...»

Какую цифру назовут дети, столько раз они будут хлопать по рукам рядом стоящих. Смысл считалки заключается в том, что необходимо отсчитать названную цифру, а смысл игрового действия – не дать ладонь, чтобы ее ударили при названии нужного числа.

В игре «Крысы бегали по школе» используется следующий текст: «Крысы бегали по школе/ И считали этажи. / Раз, два, три, четыре, / Умножаем на четыре, / Делим, делим пополам, / Минус, плюс – равно мадам».

Таким образом, можно проследить, что в таких синтезированных играх тексты достаточно необычные, неожиданные, с некоторым комическим подтекстом. Они могут сочетать и использовать самые непредсказуемые образы.

В целом, продемонстрированный жанр игры подтвердил наши ожидания. Дети полны энергии, физической силы, все это они с большим удовольствием выплескивают в игровой форме. Также с помощью игры они активно развивают свою умственную деятельность, творческий потенциал. Воображение, фантазия находят проявление в создании (придумывании) собственных вариантов уже существующих или новых игр.

Вторым по популярности жанром детского фольклора стал жанр «страшилки». Нашему вниманию было предложено 16 текстов: «Черное пятно», «Зеленые глаза», «Красные сапоги», «Карлсон», «Призрак», «Человек из армии», «Фарфоровая кукла» и ряд безыменных страшных историй.

Изначально, страшные истории или, как их чаще называют, «страшилки» не были в круге рассматриваемых учеными вопросов. Первыми, кто обратился к изучению данного жанра, были зарубежные исследователи середины XX века (А. и П. Опи, М. и Г. Кнапп, Л. Виртанен). В России рассмотрение этого жанра вошло в фольклористику позднее, лишь в 1970 г., благодаря ленинградским ученым О.Н. Гречиной и М.В. Осориной (именно М.В. Осориной принадлежит сам термин «страшилка») [1]. 80-е годы были ознаменованы целым рядом подобных исследований. В 1995 году в целях классификации С.М. Лойтер составила «Указатель типов и сюжетов детских страшных историй («страшилок»)» [2], а другие исследователи выделяют образы-архетипы – Рука, Глаз, Зубы, Пятно, Окно и т.д. Изучению мифологической природы детских страшных историй посвящены работы М.П. Чередниковой, С.М. Лойтер, О.Ю. Трыковой, К.А. Рублева и других исследователей. Одни полагали, что страшилки – это жанр «истинно детского фольклора», другие, как, например, Д. Минаев (писавший стихотворные страшилки для детей), утверждали, что это рассказы взрослых, специально запугивающих или предостерегающих своих детей. Данное предположение подтверждается фактом бытования самого жанра. Общеизвестно, что наиболее благоприятным местом их бытования являются пионерские лагеря, где с детьми находится вожатый, как правило, представитель вполне «взрослого» мира. Именно вожатые нередко на ходу сочиняют страшные

истории и пересказывают с изменениями старые, которые помнят из своего детства.

Нами было записано значительное количество страшилок, связанных с тематикой черного цвета. Например, такие как «Черная-черная рука», «В черном-черном лесу», «Черные шторы», «Черное пятно». Страшилки могут иметь разную смысловую и эмоциональную направленность. Так, рассказ «Черное пятно» имеет явно комичное завершение, и в таком случае можно говорить о синкретизме двух противоположных по семантике жанров: страшилки и анекдота. Страшилка «Черные шторы» полностью соответствует всем признакам жанра: завязка необычного сюжета, его развитие с нарастанием напряжения эмоционального состояния и страшное окончание. Для страшилок «Черная-черная рука» и «В черном-черном лесу» характерно похожее начало. Например, «В черном-черном лесу есть черный-черный дом. В черном доме есть черная-черная комната...» и т.д. Или: «В черном-черном городе, на черной-черной улице, в черном – черном доме жила одна черная – черная бабушка...». Однако во второй страшилке отчетливо прослеживается комический подтекст: черная рука, которая, периодически пугая бабушку, просит хлеба, оказывается ничем иным, как лапой маленькой голодной обезьянки.

Таким образом, многим страшилкам свойственно снятие эффекта страха путем включения в нее комического окончания. Однако существуют и такие истории, которые стоят особняком. Так, была записана одна страшилка, сюжет которой традиционно разворачивается на основе использования семантики черного цвета, а финал оказывается неожиданно открытым: «Девочка поела этот черный суп и легла спать». Если рассказывать эту страшилку с нейтральными эмоциями, то она останется совершенно непонятой слушателям, а если применить некие ораторские уловки, то можно добиться нужного юмористического эффекта. А может быть, данное произведение дает возможность каждому слушателю домыслить дальнейшее развитие сюжета.

В ходе сбора фольклорного материала обнаружилось существование вариативности страшилок (как и в жанре игры). Так, например, безыменная страшилка и страшилка «В черном – черном лесу...» являются хоть и разными произведениями, но в них ясно прослеживаются схожие художественные детали в описании: «В черном-черном лесу есть черный-черный дом. В черном-черном доме есть черная комната, черной-черной комнате стоит черный – черный гроб...» (страшилка «В черном- черном лесу...») и «На белой-белой поляне стоит черный-черный дом. В черном-черном доме стоит белый-белый стол. На белом столе лежит черная-черная скатерть и белый гроб...» (страшилка без названия). Другая страшилка повествует: «Был черный-черный лес. В этом черном-черном лесу был черный-черный дом. В этом черном-черном доме был черный-черный шкаф...». Еще один вариант: «На черной-черной планете, на черном-черном континенте, в черной-черной стране, на черной-черной улице, в черном-черном доме, на чер-

ном-черном этаже, в черной-черной квартире...». При всей вариативности сюжета для композиции страшилок характерно постепенное сужение художественного пространства, что используется как особый психологический прием, призванный создать эффект нарастающего чувства тревоги и страха.

Уже научно доказан тот факт, что искусственное вызывание страха у детей несет на себе большую степень полезности наряду с негативным влиянием. Например, М. Осорина рассуждала о «психотерапевтической роли страшилок». Процесс повествования страшных историй обнаруживает смысловой параллелизм с обрядом инициации, так как рассказчик, как и слушатель, подвергается моральному испытанию, цель которого почувствовать некое единение в своем мироощущении. Но с психологической точки зрения следует отметить, что именно элемент внушения делает страшилки особенно опасными для детской психики, так как может послужить постоянным источником нервов. Все эти факторы необходимо учитывать.

Тематика детских страшных историй может быть разнообразной. Наряду с рассмотренными рассказами о каком-либо страшном «черном-черном месте», весьма многочисленны юмористические страшилки, главным персонажем которых становится Вовочка – герой многих современных анекдотов. С ним происходят разные ситуации: то учительница по химии тревожит его сладкий сон, то он все одеяло съел, пока ему снился страшный сон и т.д. В целом ученые заметили, что смех занимает в жизни ребенка очень важное место. Как и трагическое, он – способ познания мира. Неслучайно, из устных жанров первое место по распространенности всегда занимали анекдоты. Детские анекдоты почти исключительно посвящены глупцам, простакам, которые в своих действиях, прежде всего, нарушают элементарные законы логики. Для них характерно сжатое изложение, в них нет описаний и минимальное число второстепенных элементов. Этот жанр знают и пересказывают практически все дети.

Другой темой страшилок становятся отношения родителей и их детей, в нашем случае, матери и дочери. По закону жанра, детям, как правило, что-то запрещается родителями, например, диск нельзя посмотреть, гулять нельзя и т.д. Другой вариант завязки сюжета – это проклятия, заговоры и т.п. Данная тема всегда была и будет актуальной. Ведь детское любопытство не знает границ, а отсюда и вытекают все дальнейшие последствия: либо с мамой что-то случается или с любым другим членом семьи (а зачастую со всеми поочередно). Примерами такой разновидности страшилок являются «Зеленые сапоги» и «Красные сапоги». Особо интересной страшилкой является «Фарфоровая кукла». Она отличается не только своим значительным объемом, но и большим разнообразием художественных деталей.

Если говорить о манере исполнения страшилок, интересным остается тот факт, что, рассказывая любую страшилку, дети, как правило, исполняют ее без нужных интонаций, возможно, в силу того, что заранее знают ее финал и не могут сдержать смех (если повествуют страшилку-анекдот). Но

есть и хорошие рассказчики, слушая которых действительно увлекаешься рассказом.

Почти равные позиции по количественным показателям разделили жанр частушки и жанр считалки (6 частушек и 8 считалок). Все частушки веселого, задорного характера. Иногда тема касается и самовысмеивания, например: «У меня на сарафане петушок да курочка. / Меня замуж не берут, потому что дурочка»

Современные частушки зачастую касаются современных праздников, например: «В мамин день я так старался, / Я в квартире убирался./ А на следующий день / Прихватила меня лень».

Как показал опыт, частушек ребята знают мало. Отличаются, как правило, те, кто занимается дополнительно. Это могут быть специальные кружки по интересам, например: театральный или музыкальный кружок и даже кружок народного творчества. Исполнители данного жанра в большинстве – дети раскрепощенные, активные.

Нашему вниманию были предложены и считалки. Большее число из них – общеизвестные считалки: о женихе и невесте, о зайце и охотнике и о современных зарубежных мультперсонажах: мишки Гамми, Том и Джерри и т.д. Не случаен факт переноса мультипликационных героев в область детского фольклора. В этом возрасте данные герои более актуальны, чем существующие до них. Осовременивание традиционных форм фольклора способствует большему его распространению среди детей. И это касается не только жанра считалки, но и всех других тоже.

Таким образом, детский фольклор формируется под воздействием многих факторов. Среди них – влияние различных возрастных групп, массовой культуры, бытующих представлений и много другого. Из анализа собранного материала можно проследить, как в настоящее время жанры детского фольклора трансформируются, можно сказать, перерождаются в нечто новое. Это связано с тем, что, в первую очередь, у детей формируются совершенно новые интересы и идеалы. Архаический фольклор, дошедший в передаче взрослых и детей многих поколений, и новые бытующие представления о сверхъестественном, слухи, активно взаимодействуют, образуя новые сюжеты или наполняя сюжеты старые обновленным содержанием.

Литература

1. Гречина, О. И., Осорина, М. В. Современная фольклорная проза детей / О. И. Гречина, М. В. Осорина // Русский фольклор. Вып. 20. – Л., 1981.
2. Урванцева, Н. Г. Образ зеркала в детских мифологических рассказах / Н. Г. Урванцева // [Электронный ресурс]: Режим доступа: http://kspu.ptz.ru/structur/kafedry/kafit/urvantseva_3.doc

В.А. ЖУКОВСКИЙ – ПЕРЕВОДЧИК ПОЭЗИИ В. СКОТТА: ОТ БАЛЛАД К ЛИРО-ЭПОСУ

М. В. Дубенко

Томский государственный университет

Исследуя генезис романтического эпоса в зарубежной и русской литературе, ученые обращаются, прежде всего, к изучению романов В. Скотта, в которых судьбы отдельных героев разворачиваются на фоне эпохальных исторических событий. Характерное для В. Скотта «очеловечивание» истории позволяло читателю проникнуться духом эпохи и обозреть «дела минувших дней» под совершенно новым углом зрения. Красочные описания природы и быта, богатый фольклорный материал, стихотворные эпиграфы, мастерски вписанные автором в текст романа, создавали совершенно новое явление романтической литературы – исторический роман, в котором историческое и фантастическое, эпическое и лирическое начала органично переплетались между собой. Этот синтез, особенно привлекающий поклонников романного творчества знаменитого шотландца, определился уже в балладном творчестве В. Скотта и получил развитие в поэмах.

В.А. Жуковский, переведший две авторские баллады В. Скотта («Замок Смальгольм» – 1822, «Покаяние» – 1831) и отрывок из поэмы «Мармион» («Суд в подземелье» – 1834), был хорошо знаком с творчеством В. Скотта, а значит – должен был наблюдать творческую эволюцию знаменитого шотландского писателя по мере появления новых произведений Скотта в зарубежной и русской печати. Несомненно, опыт литературного развития В. Скотта оказался весьма интересен русскому поэту, который осознавал важную роль творчества В. Скотта в процессе становления нового реалистического метода в русской литературе.

В. Скотт по праву может быть назван одним из самых плодovitых литераторов своего времени. Причем критерием этой оценки является не только общий объем, написанных В. Скоттом произведений, но и темпы эволюции В. Скотта-писателя, который на ранних этапах творчества даже не считал себя серьезным литератором, будучи по образованию юристом.

Пример В. Скотта-поэта, а впоследствии романиста, был интересен для В.А. Жуковского в связи с вопросом о соотношении лирического и эпического начал в литературе. В процессе осмысления этого вопроса В.А. Жуковский обращается к жанру лиро-эпической поэмы, в которой черты поэзии и прозы слиты воедино. А.С. Янушкевич отмечает по этому поводу: «Во-первых, Жуковский осваивал самые различные формы древнего эпоса и европейской поэмы: байроновскую романтическую модель, «драматическую поэму» Шиллера, «восточную повесть» Мура, структуру русского и испанского эпоса, античной эпической поэмы и тем самым открывал их для русского читателя в качестве образцов для формирующегося лиро-эпоса <...> Во-вторых, поэт на этом материале, путем его особой концентрации и

обработки создавал ситуации русской романтической поэмы: тюремно-узническую, демоническую, патриотической жертвенности, безграничной любовной преданности» [5, с. 182].

Исследователь также указывает на практически одновременное появление переложений и переводов «Слова о полку игореве», гердеровских романсов о Сиде, отрывков из «Энеиды» Вергилия и «Метаморфоз Овидия», «Шильонского узника» Байрона, «Пери и Ангела» Т. Мура, «Орлеанской девы» Шиллера [5, с. 181].

Показательно, что именно в этот период своего творчества В.А. Жуковский впервые обращается к творчеству В. Скотта и переводит балладу «Иванов вечер» из сборника «Песни шотландской границы». Одна из характерных особенностей перевода этой баллады, по словам А.С. Янушкевича, установка на повествовательность [5, с. 188]. «Замок Смальгольм» знаменует новый этап развития балладного творчества русского поэта. Доминирующий лиризм ранних баллад В.А. Жуковского сменяется «установкой на субстанциальные формы бытия, событийность», запускается процесс «эпизации баллады» и ее сближение со стихотворной повестью [5, с. 208].

Этот процесс сопровождается стиранием жанровых границ между балладой, повестью и сказкой в творческом восприятии В.А. Жуковского. Копии чернового перевода «Замка Смальгольм» отражают сомнения переводчика по поводу жанровой номинации будущего произведения. Так, в заглавии авторизированной копии («Иванов вечер. Шотландская баллада») слово «баллада» зачеркнуто и заменено словом «сказка». Одна из двух копий озаглавлена «Замок Смальгольм. Шотландская сказка», а в третьей произведена обратная замена: «Замок Смальгольм, или Иванов день. Шотландская (сказка – зачеркнуто) Баллада». В третьем прижизненном издании «Стихотворений» В.А. Жуковского (1824) «Замок Смальгольм» назван «Шотландской сказкой, Вальтера Скотта», в 1831 г. «Замок» выйдет в сборнике «Баллад и повестей», и в последующих изданиях «Стихотворений» поэта будет выступать в качестве баллады.

Вопрос о том, почему «Замок Смальгольм» назван автором сказкой в первых печатных изданиях, хотя его принадлежность к балладному жанру не вызывает сомнения, представляет немалый интерес для исследования. Параллельно с этим возникает и второй вопрос о том, синонимичны ли в этом случае понятия «сказка» и «повесть».

Пробуя себя в написании стихотворных сказок, русский поэт обнажает «природу повествовательности» этого жанра. Не случайно «сказки» в терминологическом лексиконе Жуковского становятся «повестями» [4, с. 386], – отмечает А.С. Янушкевич. Исследователь также указывает на возможность дифференциации «повести» и «сказки»: «Подзаголовок «быль», которым Жуковский иногда сопровождает свои повести... намечает водораздел между вымыслом, фантазией и истиной, былью» [4, с. 387]. В этом отношении провести разделение между «балладой» и «сказкой» становится довольно сложно, так как оба эти жанра обращены в сферу сверхъ-

естественного. Можно сделать предположение о том, что, называя «Замок Смальгольм» «сказкой» в первых печатных изданиях, Жуковский, старался подчеркнуть фантастичность и нереальность описанных событий, что могло помочь поэту добиться публикации баллады в ситуации цензурного противодействия, с которым ему пришлось столкнуться (цензоры посчитали содержание баллады безнравственным с точки зрения христианской морали).

Жанровая ориентированность сказки на детскую аудиторию позволяет говорить о воспитательном аспекте, который имел огромную значимость для русского поэта, особенно в контексте Вальтер-Скоттовского творчества. Знаменитый шотландский писатель воспринимался В.А. Жуковским как автор исключительной нравственности, а значит необходимый для детского ознакомления. На это указывает, например, необычный характер помет во французском издании В. Скотта из библиотеки В.А. Жуковского («простым карандашом вычеркнуты отдельные строки, перечеркнуты крест-накрест целые абзацы» [1, с. 362]). Это позволяет сделать предположение о том, что книги из собрания сочинений В. Скотта готовились для детского чтения [1, с. 362–363].

В балладе «Замок Смальгольм» по сравнению с более ранними балладами Жуковского заметно усиление воспитательного аспекта. Установка на дидактичность в некоторой степени обуславливает интересную особенность этой баллады, которую И.М. Семенко приписывает всем «средневековым» балладам второго периода: удельный вес фантастики в повествовании значительно уменьшается, так как «балладный реквизит ужасов не нужен Жуковскому для его новых целей <...> Жуковский отбирает для перевода образцы, в которых на материале западноевропейского средневековья трактуются общечеловеческие нравственные проблемы <...> Именно теперь кристаллизуется специфическая духовность в изображении Жуковским средневекового мира» [3, с. 192–193].

Тенденция ослабления роли мистического, заявленная в балладах второго периода, приводит к тому, что чувство страха в балладе вызвано не вмешательством потусторонних сил, не ожиданием кары за совершенное преступление. Страшит не столько бушующая стихия, предвестница возмездия, сколько неприятие грешника окружающей его действительностью, и, как следствие, – вечное одиночество погубленной души и невозможность прощения. Эта отчужденность, вечное бремя совершенного преступления – и есть кара за грехопадение.

Таким образом, «театр страстей» разыгрывается теперь преимущественно в душе главного героя. Жуковскому интересна внутренняя жизнь персонажа, история его души, вследствие чего происходит усиление психологической составляющей образа. Эта тенденция, ярко проявившая себя уже в балладе «Замок Смальгольм», получит развитие в более поздних балладах русского поэта и станет жанрообразующим началом лиро-эпоса В.А. Жуковского [5, с. 188].

Поздние лиро-эпические опыты В.А. Жуковского будут тесно связаны с наработками в области балладного жанра. Многие приемы повествования, характерные для баллад Жуковского, как то: идея драматического противостояния индивидуума и обстоятельств, особый накал этической проблематики, детализация психологических описаний, яркие пейзажные зарисовки, бытоописания и т.д., – проявятся в его поэмах и стихотворных повестях, которые окажут непосредственное влияние на формирование и развитие русского романтического лиро-эпоса.

Литература

1. Жилиякова, Э. М. В. Скотт в библиотеке В.А. Жуковского / Э. М. Жилиякова // Библиотека В.А. Жуковского в Томске. – Томск : Изд. Томск. ун-та, 1978. – Ч. 3. – С. 383–391.
2. Жилиякова, Э. М. Комментарии к балладе «Замок Смальгольм» / Э. М. Жилиякова // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. – М. : Языки русской культуры, 2000. – Т. 3. – С. 300–369.
3. Семенко, И. М. Жизнь и поэзия Жуковского / И. М. Семенко. – М. : Худ. лит., 1975. – 255 с.
4. Янушкевич, А. С. Повести и сказки Жуковского / А. С. Янушкевич // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. – М. : Языки русской культуры, 2000. – Т. 4. – С.383-340.
5. Янушкевич, А.С. В мире Жуковского / А. С. Янушкевич. – М. : Наука, 2006. – 486 с.

ТОПОС МОСКВЫ В РОМАНЕ М.ОСОРГИНА «СИВЦЕВ ВРАЖЕК»

А. В. Жлюдина

Томский государственный педагогический университет

В пространственной организации романа М. Осоргина «Сивцев Вражек» одно из центральных мест занимает топос Москвы, как макропространство, соединяющее в себе несколько микротопосов. Москва меняет свои характеристики в зависимости от социально-исторических событий: довоенного, военного, революционного и послереволюционного периодов.

Гармонично организованное в виде концентрических кругов пространство романа М. Осоргина включает в себя, наряду с пространствами России, Земли, Вселенной, и находящегося в центре пространства Дома, пространство Москвы. В начале романа Москва существует по законам природы и еще не выключена из космической организации мира. Концентрически сужающиеся круги отражаются друг в друге, что сообщает пространству изоморфную семантику: Москва как Россия, Земля и Вселенная.

Пространство Москвы изначально характеризуется целостностью, включенные в него топосы не противопоставлены друг другу. Наблюдается мирное сосуществование природного топоса Дома и социальных топосов «архивных домов». Но уже в этот период изображается их потенциальная

опасность, так как хозяином здесь становится человек, социум берет на себя функции природы. Их губительность проявляется позднее, в период войны и революции. Довоенная и дореволюционная дворянская Москва идеализируется: изображается пространством, в котором гармония и порядок обусловлены устойчивостью жизненного уклада и культурных традиций.

В период войны пространство Москвы размыкается: теперь это не только пространство города, но и, благодаря героям топоса Москвы, пространство вне ее пределов, фронт. Воспоминания Стольникова и Эрберга, их письма устанавливают связь между фронтом и городом. Москва живет войной, разговоры о войне звучат повсюду: в доме профессора, в дворницкой, на улицах.

Топос Москвы делится на более мелкие топосы. Одним из них является пространство госпиталя, порожденное войной. Новый топос свидетельствует о социальных изменениях в пространстве Москвы. Госпитали, как и архивные дома («кладбища»), противостоят «живому» пространству города, особняку на Сивцевом Вражке. Во время войны число госпиталей возрастает, «архивные дома» переходят из разряда потенциально опасных в разряд опасных, ведущих работу по разрушению устоявшихся законов общества, и создающих новые законы.

Автор изображает войну как противоестественный процесс, убивающий живое. Прежде всего, жизнь уходит из Москвы: город пустеет. В романе изображается процесс вымирания населения, представляющий собой отлаженный механизм: люди уходят на фронт живыми и здоровыми, возвращаются – больными и изуродованными (Эрберг, Стольников). Пространство Москвы находится в постоянном контакте с пространством фронта. В связи с этим в романе возникает мотив пути, связанный с образами поезда и вокзала.

Топос вокзала предстает пограничным пространством между фронтом и Москвой: с вокзала начинается отправка на войну и возвращение в Москву. Вокзал изображается неоднозначно. С одной стороны, это место, куда люди приходят встретить близких с войны. Но оно несет в себе и трагическую обреченность: изуродованные люди возвращаются залечить свои раны, чтобы снова вернуться на войну. Москва становится проекцией одного большого вокзала с «атмосферой» повсеместного трагического ожидания.

Постоянное взаимодействие топоса Москвы с топосом фронта осуществляется посредством поезда. Для его изображения используется олицетворение. Неживая машина предстает живым и страшным организмом: «Сталь, медь, чугун – таково его крепкое, холеное тело. Его ноги скруглены в колеса, в жилах пар и масло, в сердце огонь... Громадный, круглогрудый, мощный, – вдали он превратился в головку гусеницы, ползущей по земле...» [1, с. 61]. Образ поезда – один из постоянных образов в романе, меняющих свои функции в зависимости от изображенных социально-исторических обстоятельств. В военный период его основная функция – поставка нового «живого материала» к полю боя и возвращению полуживого,

изувеченного. В революционный период поезд является помощником в добывании средств к существованию: москвичи выезжают в деревни, чтобы обменять вещи на продукты.

Гибель живого во фронтовой Москве соотносится в романе и с сезонным умиранием природы (отлет ласточки). Автор изображает параллельное развитие природных и социальных процессов. Период войны соотносится с зимой в природном мире, но в отличие от оживающей весной природы, в социуме возрождение связывалось с революцией, но оказалось невозможным из-за разрушения культуры Москвы.

Революционный и постреволюционный периоды переносят военные действия с фронта непосредственно в Москву. Война, о которой тревожно думали и которой боялись москвичи, переместилась в пространство города. Топос Москвы становится еще более разобщенным, его признаками становятся страх, голод, обреченность. Пространство замыкается. Москва становится местом концентрации сил зла и насилия. Уже не существует той гармоничной взаимосвязи, организующей космос, что была в довоенный период. Москва окончательно утрачивает гармоничные связи с природой, культурой. Архитектурные памятники, монументы, целые улицы и кварталы разрушаются, сгорают. Памятники известных исторических и культурных личностей подвержены вандализму, уцелевшие монументы становятся местом сбора митингующих, становятся площадкой, возвышением, сценой для выступления. Культурную составляющую Москвы если не уничтожают, то трансформируют, эксплуатируют. Роман топографически конкретен, автором называются улицы, площади, по которым передвигаются герои, все это исторические и культурно значимые названия: памятник Пушкину, Лубянка, Сретенка, Арбатский переулок, Театральная площадь, Троицкий бульвар, Тверской бульвар, Патриаршие пруды. Автором изображается разрушение этой топологии: улицы, проспекты, площади перестают быть людными местами, пронизаны атмосферой опасности и разрушения. Трагичны не только случайные убийства на улицах Москвы, но и «убийства» самих этих улиц, разрушение домов, гибель культуры. Именно это приводит к попытке ограничения Дома на Сивцевом Вражке от остального города. Особняк профессора, в основе своей природный тоpos, отгораживается от дисгармоничного мира Москвы, стремясь самосохраниться. Это не просто стремление к биологическому самосохранению, но и сохранение духовности, культурной наполненности, которая практически разрушена в современном московском мире, но еще продолжает существовать в профессорском доме. Культура не просто замыкается в пространстве дома, но и распространяется благодаря внучке профессора вовне. Танюша выступает в рабочих кварталах, играет в клубах, но играет не на потребу зрителя, а то, что необходимо ей – классическую музыку. Танюша просвещает трудовые массы, не нуждающиеся в просвещении. Попытки распространения культуры за пределы особняка в новое чужеродное пространство тщетны, но это не останавливает героиню.

Герои – друзья Дома, находятся в оппозиции к новой власти, что выражается в своего рода бунте. Философ Астафьев бунтует против реалий современного ему мира, все утверждения и догмы он доводит до абсурда, его бунт реализуется в слове. Бунтующим становится герой Стольников, сталкивающийся с реалиями Москвы ежедневно: он видит таких же изуродованных как и он (слепой друг Каштанов), на улицах, видит толпы бунтующих людей, требующих к себе внимания власти. Стольников, не находя себе место в мире, как и Астафьев, прибегает к бунту. Но бунт это не словесный, а действенный – самоубийство. Еще одним бунтующим героем, не способным мириться с изменениями социума, является Эдуард Львович. Он, как и Астафьев, частый гость особняка профессора, но в рассуждениях и спорах не принимает участия. Его бунт «бездейственный»: если мир Москвы меняется, изменяя при этом поведения людей (меняется Астафьева, Вася), то Эдуард Львович противостоит этому. Он абстрагируется от всего происходящего и продолжает жить по законам своей музыки.

Население Москвы живет в тревожном ожидании того, что в дверь постучат представители новой власти. Вторжение в личное пространство домов жителей Москвы стало характерным признаком революционного периода. Москва стала чужим, страшным и непредсказуемым пространством.

Аллегорическая картина происходящих в Москве событий представляется в главе «Обезьяний городок». Эта глава представляет собой вставную новеллу, на первый взгляд, никак не связанную с предыдущей и последующей главами. Предшествует ей глава «Ночи обрубка», показывающая мучение одного единственного человека из пространства Москвы, связанные не только с физической неполноценностью героя, но и с психологической тревогой. Состояния обреченности и ненужности становятся характерными для многих жителей революционной Москвы, не только калек, но и полноценных. Объяснением этого состояния людей становится описываемый в аллегорической форме процесс революции: «Получился островок, выхода с которого не было... Огромной семье серых мартышек жилось привольно... Смотритель решил переселить в городок и рыжую породу... Серый страх поселился в обезьяньем городке. И скоро худшие ожидания оправдались...Серая колония убывала...» [1, с. 120–121]. Так же, как и пространство Москвы, зоопарк характеризуется замкнутостью. Там, как и в Москве, происходит подавления новой властью менее жизнеспособных слоев населения. Следующая глава «Инвалиды» обнаруживает ненужность для новой московской власти выживших после войны людей. Как обезьяны, заключенные в клетку, не видят полноценного существования, так и старые московские люди не нужны новому социуму, от них отворачиваются, их разгоняют. Символичным является сравнение власти и народа с серыми и рыжими обезьянами. Народ в этом сопоставлении приобретает значение «аморфности», безвольности, изображается неспособным к сопротивлению. В изображении власти в обезьяньем облике акцентируется ее недоразвитость и животная жестокость. Обезьяна внешне напоминает человека, копирует его

поведение, но искажает его. «Хозяева» Москвы – существа, не дошедшие в своем развитии до уровня человека. Эта неразвитость, прежде всего, культурная, и жестокость московской власти страшнее животной, обезьяньей. Вместе с убийствами людей происходит убийство культуры, обесценивание эксплуатации и разрушение памятников, из которых состоит пространство дворянской Москвы. Реалии московских событий революционного времени воспроизводятся автором как противоприродные: вместо ожидаемого снега летали «свинцовые шмели». Несмотря на разобщенность с миром природы, постреволюционная Москва все же находится под ее влиянием: времена года включают Москву в природный цикл. Зимой город замирает, а весной оживает: природа делает свое дело, вымывает грязь из пространства Москвы. Вместе с природой оживают люди: Таня в первые весенние дни с радостью отправляется гулять по цветущей Москве. Танюша становится не только героем, организующим пространство Дома и связывающим его с пространством Москвы, но и символом Москвы. Имя героини соотносится с Москвой, со студенчеством, с молодой цветущей жизнью. Она олицетворяет новое поколение интеллигенции, которое позволит городу сохранить культуру и науку.

В революционной и постреволюционной Москве в тесном единстве существуют «мертвые дома». Если в довоенное время к их числу относились только архивы со своими «бумажными кладбищами», то во времена революции возникают «дома смерти». Организованы в соответствии с основными своими функциями: мучение человека, лишение его жизни. Это замкнутое подземное помещение, подвал, ассоциирующееся с пространством могилы. Автор описывает весь ужас происходящего, буднично изображает убийства, указывая на повседневный характер этих смертей. Данный микротопос требует для себя героев определенного типа: замкнутых и болезненных Брикманов и Завалишиных. Они олицетворяют жестокость новой Московской власти, ее стойкость и беспощадность. В революционное время обычные московские дома рушатся и горят, демонстрируя свою непрочность, «дома смерти» напротив, обнаруживают свою прочность и непоколебимость. Но и эта стойкость ставится под угрозу. Угрозой разрушения этих зданий становятся жители Москвы, так как законы и порядки, устанавливаемые в «домах смерти» и позднее распространяющиеся на все пространство Москвы, противоестественны своей жестокостью. Дисгармоничная Москва выделяется большим кровавым пятном на фоне мирного мирового пространства.

Эволюция топоса Москвы в романе – это движения от состояния гармонии с природным космическим миром к разрушению этой гармонии. Современная история осмысливается автором катастрофически: изображаемые события войны и революции исключительны по своей жестокости. Однако в главе «Пятая правда» автор «вспоминает» подобные исторические периоды в судьбе России, когда происходили массовые убийства и беспощадно лилась кровь. Это придает катаклизмам, изображаемым в романе,

символический смысл вечно повторяющихся в истории России разрушительных событий. Москва и Россия находятся под столь же сильным влиянием социально-исторического цикла, как и повторяющегося природного.

Литература

1. Осоргин, М. А. Сивцев Вражек // Осоргин М. А. Собрание сочинений. Т. 1. – М. : Моск. Рабочий, 1999. – С 33–294.

АП. ГРИГОРЬЕВ – КРИТИК «ПЕЙЗАНСКИХ» ПРОИЗВЕДЕНИЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

О. А. Ильина

Томский государственный университет

В середине XIX в. Жорж Санд являлась знаковой для русской литературы и культуры фигурой, отношение к французской романистке (восхищение – ненависть, приятие – неприятие) вполне определенно характеризовало идеологические, этические и эстетические ориентиры воспринимающего ее творчество читателя и критика. Жоржсандовские мотивы основательно затронули все три ипостаси Аполлона Григорьева – поэта, прозаика и критика – и опосредованно – всю его человеческую судьбу.

В творческом пути Григорьева-критика сравнительно четко выделяются три основных этапа: 1840-е гг. – период увлечения утопическим христианским социализмом и масонством, затем – период участия в так называемой молодой редакции «Москвитянина» (1850–1856), когда Григорьев обращается к патриархальной народности и когда постепенно вырабатываются принципы органической критики, которые уже окончательно им формулируются, начиная с 1858 г., в последний период его творчества. Не будучи ни западником, ни славянофилом, Григорьев искал такую концепцию, которая могла бы служить опорой для его собственной позиции как идеолога «среднего класса». Роль Григорьева в истории русской эстетической мысли весьма значительна, хотя долгие годы она не была оценена по достоинству. Оценка как самого Григорьева, так и его критической деятельности очень изменилась в современном литературоведении: в настоящее время фигура Григорьева-критика переосмысливается.

В период 1850–1856 гг. Григорьев становится главным теоретиком кружка, известного под именем «молодой» редакции «Москвитянина» в составе А.Н. Островского, А.Ф. Писемского и др. Григорьев занимался творчеством Островского, Пушкина, Гоголя, переводил Гейне, Гете, Шиллера, Шекспира, Мольера, однако, именно Байрон и Жорж Санд оставались для критика очень авторитетными западными художниками, которые, несомненно, в разных направлениях воздействовали на русскую литературу. В москвитянинский период Григорьев много пишет о французской романистке, давая высокую оценку творчеству писательницы. Он прочел практиче-

ски все ее произведения, работал над переводами многих из них. Огромная заслуга критика в том, что он не только поместил эти переводы на страницах журнала, который ранее не публиковал произведений французской писательницы, но и начал активно обсуждать ее сочинения в своих критических рецензиях [4, с. 381]. Начиная с 1851 г. редкий номер «Москвитянина» обходится без обсуждения, публикации или хотя бы упоминания новых произведений Санд.

Однако, не признавая достоинств произведений, созданных по заранее заданной схеме, он дискредитирует значение безупречных, с точки зрения официальной морали, поздних сочинений Жорж Санд [5, с. 16]. Любопытно, что повесть «Чертово болото» («*La Mare au diable*», 1845), своеобразную сельскую идиллию, которую расхваливали все славянофилы, Григорьев отнес к «сделанным» произведениям. Например, А.С. Хомяков недоумевал, почему «“офранцузившаяся публика встречала со слепым благоговением произведения Жорж Санд, которые совершенно ничтожны в смысле художественном”, но не нашла “ни похвал, ни удивления”, когда писательница почерпнула из скудного, но уцелевшего источника простого человеческого быта прелестный и почти художественный рассказ “Чертовой лужи”» [9, с. 154].

По мнению Григорьева, «как ни привлекательны идиллии “*La Mare au diable*” и “*François le Champi*”, все-таки в них есть эта преувеличенность» [6, с. 256]. Однако, по мысли критика, и «самые ошибки гениальных писателей необыкновенно поучительны»: «...избави нас Боже, – рассуждал Григорьев, – отнестись без уважения к этим неудавшимся идиллиям, <...> отголоскам благороднейших стремлений к более спокойному и чистому мирозерцанию» [6, с. 256]. Закономерно, когда А.В. Дружинин стал отказывать Жорж Санд в признании всякой художественной значимости ее творчества, Ап. Григорьев вступил с ним в страстную полемику. В статье «Критический взгляд на основы, значение и приемы современной критики искусства» (1858) он писал: «Вы уже успели забыть, например, что при всех своих увлечениях, при множестве безобразных произведений, Занд как поэт все-таки один из великих поэтов <...>; вы позабыли, как благоухают свежестью и страстью <...> многие ее страницы, как иногда, при всей дикости навязанной ей чужой теорией мысли, поставлены у нее правильно, глубоко и тонко некоторые отношения <...>, но мы, публика, этого не позабыли – и не отдадим вам потому того Занда, с которым мы прожили так много» [6, с. 338].

В одной из своих самых знаменитых статей «О правде и искренности в искусстве» (1856) Ап. Григорьев посвятил Санд целую главу, называя ее «великим современным художником, отличающимся необычным сердцеведением» [3, с. 88]. Критик видел в ней именно великого психолога и аналитика человеческого сердца, а не «социального реформатора». Размышления о достижениях и художественных просчетах французской писательницы вкраплены во все самые солидные, итоговые статьи критика, «жоржсандовский» фон присутствует и как бы оттеняет его анализ наиболее ярких явле-

ний отечественной литературы. Можно утверждать, что после Белинского А. Григорьев был одним из самых последовательных, настойчивых и тонких интерпретаторов творчества Жорж Санд. При этом в даваемых им оценках он занимал особую позицию, отличную от основных направлений, представленных в критике.

Слава Жорж Санд к середине 1840-х гг. в России была столь велика, что ни один начинающий писатель не мог избежать влияния ее тем, проблематики, сюжетных коллизий. Все сколько-нибудь значительные произведения русской литературы этого времени, посвященные современности, несли на себе более или менее явный отпечаток споров вокруг поднятых романисткой нравственно-эстетических вопросов. При этом ясно обозначились две сферы интересов, возникших под воздействием жоржсандовских импульсов. Это – изображение женщины, страдающей под семейным гнетом, и крестьянина, находящегося в рабском положении крепостного. Была актуализирована проблема восприятия человека из крестьянской среды, его каждодневной жизни, внутренних переживаний и богатой творческой натуры этого, казалось бы, маргинального существа.

Аполлону Григорьеву принадлежит термин, выработанный в отношении «сельских» повестей Жорж Санд, которые он станет называть «пейзанскими» от французского «*pausan*», что в переводе значит «крестьянин». Однако эти «пейзанские» произведения Жорж Санд мало интересовали Григорьева, он начал писать о них, когда появились собственно русские произведения о крестьянах. В своей статье «Западничество в русской литературе» (1861) Григорьев констатирует значительное влияние на русскую литературу в данный период двух европейских писателей, творчество которых одинаково дорого ему: «<...> нашей “романтически-настроенной эпохе” дан был толчок извне Европою в лице Вальтер Скотта, как впоследствии нашей пейзажной литературе был дан толчок тоже извне романами Занда» [6, с. 364]. В то время как в России стали создаваться «пейзанские» произведения («Записки охотника» И.С. Тургенева и повести Д.В. Григоровича), именно Жорж Санд оставалась тем источником, из которого, по мнению Григорьева, русские писатели черпали актуальные для XIX в. мотивы, сюжеты и образы.

В статье «Обозрение наличных литературных деятелей» (1855) Григорьев утверждал, что даже произведения Тургенева (как писателя, «приступившего к народной речи и народному быту») «обязаны своим происхождением темам, заимствованным из общих европейских стремлений, развившихся в новом отделе романов Занда» [6, с. 285]. При этом критик разъяснял, что интерес к «изображению простого быта» возник «как результат пресыщения развитым бытом», «простой быт для Запада и других – это утопия, это желаемое» [6, с. 285]. Однако творческий путь Тургенева критику был намного ближе. Вообще нужно отметить, что в Тургеневе Григорьев видел писателя и мыслителя, чьи искания шли во многом параллельно с его собственными. Его привлекало в творчестве Тургенева роман-

тическое начало, привлекала сама его раздвоенность между западническими идеалами и сочувствием русскому складу души с его анархической широтой и неискоренимым гамлетизмом [7, с. 150]. Отдавая должное таланту Тургенева, критик высоко ценит в нем «отношение его богатой поэтической личности к природе», «живое сочувствие к ней», тонкое понимание ее красоты, что позволяет ему создавать страницы живые, истинно поэтические» [5, с. 245].

Творчество Д.В. Григоровича Аполлон Григорьев преимущественно воспринимал в негативном ключе. Критик упрекал писателя в подражании Жорж Санд как автору произведений о народе. Григорьев в целом отрицал художественную значимость манеры Д.В. Григоровича. Для Григорьева неприемлемой была нарочитая идеализация. Он выступал против тенденции приукрасить патриархальный быт крестьянства. С его точки зрения, «чтобы правдиво показать мужика, надо искать в нем особые, специфические черты, свойственные исключительно простолюдину» [8, с. 5.], а «эта преувеличенность <...> пусть остается за Францией: наше искусство должно противодействовать этой ложной манере <...>» [6, с. 256]. Слабость Григоровича в том, по мысли критика, что он «не успел еще надлежащим образом усвоить себе народную речь», в отличие от Санд, которая «отличается умением относиться к сельскому быту» [6, с. 256]. В рассказе «Смедовская долина» критик увидел «замашки французского творчества, которое так любит изображать трогательное и ужасное в преувеличенном виде» [6, с. 256]. В рецензии на, по его словам, «относительно хорошую вещь», физиологический очерк Д.В. Григоровича «Свистулькин» он подчеркнул, что «идеалическая сторона» в произведениях «из народного быта» «по большей части сладка до приторности», и «родилась» она «не вследствие самостоятельного созерцания быта и внутреннего проникновения его началами, а под влиянием “La Mare au diable” и других пейзажных романов Занда» [6, с. 284]. Так же психологически неубедительной представлялась Григорьеву сюжетная основа повести Григоровича «Рыбаки». Ее главный герой, Ваня, получился «каким-то рыцарем благородства, великодушно жертвующим своими интересами в пользу других», и вместо «идеала русского человека» у автора, по убеждению критика, «вышло бог знает что» [6, с. 266].

Позднее, в статье «После “Грозы” Островского. Письма к Ивану Сергеевичу Тургеневу» (1860) Григорьев подтвердил свое беспощадное суждение о прямой зависимости почти всего творчества Григоровича от Жорж Санд: «...в изображении типов и нравов крестьянского быта г. Григорович не только что не мастер, а решительно заезжий иностранец. Что касается до типов, то все они сочинены по Жорж Занду <...>. Тем только разнится от Занда г. Григорович, что Занда всюду <...> занимает человек, анализ души человеческой, а г. Григорович – чисто ландшафтный живописец, да и то не с широкой кистью, и людские фигурки у него большею частью поставлены для украшения ландшафта» [2, с. 244].

Таким образом, Григорьев вспоминал о Жорж Санд во многих своих самых значительных критических работах как о знатоке человеческого сердца и замечательном художнике, перевернувшем в 1840–60-е гг. нравственно-эстетические понятия в русской литературе – то, что принято понимать под термином «жоржсандизм» (принятие новой этики любовно-супружеских отношений, оправдание развода, пересмотр отношения к прелюбодеянию и «падшей» женщине, размышление об интуитивной природе любви и утверждение самооценности, «святости» любви, даже не освященной церковью). Но не менее важна в списке вскрытых творчеством Санд проблем в России XIX в. еще одна – это особое видение, отношение к крестьянину. В «сельских» повестях романистка поэтизировала не только героев-крестьян, их быт, но и дала примеры крепких союзов мужчины и женщины, основы стабильности которых она видела в патриархальных устоях. Из всех статей позднего Григорьева, посвященных «пейзанским» произведениям, вытекает, что именно от Жорж Санд идет импульс изображения крестьянина в русской литературе.

Литература

2. Григорьев, А. А. Литературная критика / А. А. Григорьев. – М., 1967.
3. Григорьев, А. А. Сочинения в 2-х т. / А. А. Григорьев. – М., 1990. Т. 2. (Статьи. Письма.) – М., 1990. Т. 2.
4. Григорьев, А. А. Эстетика и критика / А. А. Григорьев. – М., 1980.
5. Кафанова, О. Б. Жоржсандовский мотив в творчестве Аполлона Григорьева / О. Б. Кафанова // Проблемы литературных жанров : Материалы X Международной научной конференции (15–17 октября 2001 г.). – Ч. 1. – Томск, 2002.
6. Кафанова, О. Б. О «жоржсандизме» Аполлона Григорьева / О. Б. Кафанова // Вестник ТГПУ. – 2003. – Вып. 1 («Гуманитарные науки»).
7. Цит. По : Кафанова О. Б., Соколова М. В. Жорж Санд в России: Библиография русских переводов и критической литературы на русском языке (1832–1900). – М., 2005.
8. Носов, С. Н. Аполлон Григорьев. Судьба и творчество / С. Н. Носов. – М., 1990.
9. Тимакова, А. А. Жанр народного романа в творчестве Д.В. Григоровича : Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук / А. А. Тимакова. – Самара, 2005.
10. Хомяков, А. С. О старом и новом: Статьи и очерки / А. С. Хомяков. – М., 1988.

ДИФФЕРЕНЦИРОВАННОЕ ОБУЧЕНИЕ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ

А. В. Калинина

Томский государственный педагогический университет

В наше современное время существует проблема в школьном литературном образовании – дети не читают тексты. Главная цель педагога-словесника – вызвать интерес к прочтению того или иного произведения у

учащихся. Это возможно лишь при объединении методики преподавания литературы в школе с дидактическими принципами личностно ориентированного обучения. С помощью каких принципов можно воздействовать на личность школьника?

Одним из принципов воздействия на личность субъекта является принцип индивидуализации и дифференциации.

Г.К. Селевко считает, что технология дифференцированного обучения – это «совокупность организационных решений, средств и методов дифференцированного обучения, охватывающих определённую часть учебного процесса» [4, с. 78–79].

От чего же зависит успех в обучении?

Он зависит от учёта возраста и уровня литературной подготовки школьников. В определённом возрасте дети по-разному воспринимают тот или иной текст, это связано с психологическим развитием личности учащегося.

Для развития интереса к чтению, расширения культурного кругозора и формирования вкуса важна системность действий:

- 1) восприятие и образный анализ текста;
- 2) эстетическая оценка и сдвиги в эмоциональной сфере личности, совершающиеся под влиянием чтения;
- 3) логический анализ [1 с. 43].

Какие же виды дифференциации выделяют учёные?

Существует два вида дифференциации:

1. Внешняя (по содержанию образования);
2. Внутренняя (по уровню литературного развития учащихся).

Дифференциация школьного образования базируется на совокупности психолого-педагогических оснований.

В наше время очень важно учитывать психологические процессы в сознании детей (мышление, память, воля, эмоции и др.). Важно то, что различает школьников, чтобы они самостоятельно находили решения и давали оценку различным фактам и явлениям.

Педагог при обучении должен учитывать, что дети все разные, поэтому класс можно разделить на три группы (малоуспевающие, среднеуспевающие и высокоуспевающие). В зависимости от ребёнка работа учителя будет различной, но при всём при этом словесник будет стараться раскрывать потенциальные возможности школьников, определять зону ближайшего развития.

Но педагог-словесник должен учитывать и предметные основания при дифференцированном обучении. Учащиеся понимают лучше смысл литературных произведений, когда учитывают историко-культурное развитие текста. Интерпретация текста зависит от эпохи его написания и от типа читателя.

В зависимости от родо-жанровой природы произведения, словесник создаёт разные ситуации на уроке (например, при изучении лирики – это акцент на изучение структуры текста).

При дифференцированном обучении важны и методические основания:

- 1) систематическая диагностика уровня литературного развития школьников (определение сфер формирования литературного развития),
- 2) обучение (типы уроков и виды заданий),
- 3) контроль (текущий и итоговый).

При преподавании литературы важно учитывать уровень развития школьников. Учёный-методист Н.Беляева выделяет следующие сферы литературного развития учащихся:

1. Начитанность, читательские интересы и литературный кругозор.
2. Уровень читательского восприятия.
3. Способность к актуализации социально-нравственной проблематики произведения.
4. Навыки анализа произведения, связанные с его интерпретацией и пониманием.
5. Объём теоретико-литературных знаний и умение применять их в анализе текста.
6. Уровень развития речи и литературно-творческие способности.

[2, с. 41]

Дифференцированное обучение основывается на личностных особенностях школьников и на специфике идейно-эстетической и родо-жанровой природы литературного произведения.

Что же подразумевается под личностными особенностями школьника?

Это возраст, уровень познавательной деятельности, уровень психического развития и литературного, склонности и интересы детей.

В зависимости от уровня подготовки школьников работа педагога-словесника будет разной: если ребёнок высокого уровня, то он может без помощи учителя самостоятельно интерпретировать текст, если учащийся среднего уровня – с помощью педагога, если низкого уровня – под руководством учителя.

Дифференцированное обучение учащихся в совместной деятельности с учителем-словесником проявляется на традиционных и нетрадиционных уроках.

Какие традиционные формы работы на уроке существуют?

На уроке можно использовать:

- 1) выразительное и инсценированное чтение, составление и комментирование портретов писателей,
- 2) защиту рисунков – иллюстраций к прозаическим произведениям и стихотворениям,
- 3) отчёты о выполнении самостоятельных исследовательских заданий,
- 4) чтение вслух и обсуждение по проделанной работе,
- 5) прослушивание музыкальных произведений и обмен впечатлениями и др.

Нетрадиционные формы работы:

1. Презентация портретов писателя, выполненные разными художниками.
2. Анкетирование.

3. Создание сборника стихов и прозаических произведений (например, Денисьевский цикл, Тургеневский цикл произведений о любви).

4. Конкурсы «толстых» и «тонких» вопросов по произведению.

5. Составление таблицы.

Словесник должен помнить, что при изучении литературы в школе важна актуализация читательского восприятия школьников по возрасту и родо-жанровой природе произведений. Основанием для дифференциации обучения в данном случае станет сложность литературоведческих понятий, которые должны освоить учащиеся.

«Главные задачи дифференциации обучения в школе – мотивация познавательной активности подростков, формирование потребности в исследовании литературного текста, учёт перцептивных особенностей учеников, системность действий, сочетание фронтальных заданий с групповыми и индивидуальными, чтобы каждый ученик работал на пределе допустимой для него сложности учебных действий» [3, с. 47].

Таким образом, в современной России дифференцированное обучение является одним из лучших решений проблемы в школьном литературном образовании. Благодаря ему учитель-словесник может помочь читателю-школьнику заинтересоваться в прочтении высокохудожественных произведений и их интерпретации.

Литература

1. Беляева, Н. Введение. Зачем нужно дифференцировать обучение литературе? / Н. Беляева // Литература. – 2008. – № 17. – С. 42–47.
2. Беляева, Н. Система повышения уровня литературного развития учащихся на основе дифференциации обучения. Диагностика. Как определить уровень литературного развития учащихся? / Н. Беляева // Литература. – 2008. – № 18. – С. 40–47.
3. Беляева, Н. Система повышения уровня литературного развития учащихся на основе дифференциации обучения. Обучение. Как дифференцировать обучение литературе в основной школе? (продолжение) / Н. Беляева // Литература. – 2008. – № 20. – С. 42–47.
4. Перевозный, А. В. Дифференциация школьного образования: история и современность / А. В. Перевозный. – М., 1996. – 306 с.
5. Селевко, Г. К. Современные образовательные технологии / Г. К. Селевко. – М., 1998. – С. 201.

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЛИЧНОСТНО-ОРИЕНТИРОВАННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ: ОТКРЫТЫЙ ДИАЛОГ С ЭЛЕМЕНТАМИ ДЕБАТОВ

И. А. Каличкина, А. П. Гасанова, Е. Н. Ковалевская

Томский государственный педагогический университет

Данный образовательный проект представляет собой апробацию экспериментальной методики включения двух личностно-ориентированных технологий (диалог и дебаты в образовательное пространство). Теоретические основы создания экспериментальной методики.

В основу проектирования диалога положена концепция М. М. Бахтина, "подлинного философа диалога" [1, с. 11], по словам академика Л. В. Щербы. В качестве основополагающего компонента своей теории ученый выделяет диалогические отношения, а сам диалог рассматривается им как «сжатое», «свернутое» их проявление. [2, с. 13]. Диалогические отношения (взаимодействие) – это «единственная форма отношения к человеку-личности, сохраняющая его свободу и независимость» [2, с. 317] и условие актуализации смысла, который может проявляться, «лишь соприкоснувшись с другим (чужим) смыслом» [2, с. 350].

Для развития смысла в диалоге возможно использование различных личностно-ориентированных технологий. Среди них особую педагогическую значимость приобретают те, в которых акцент делается на проявлении, презентации и оформлении позиции участников, так как именно эти моменты являются формами существования смыслов. В этом контексте особую роль может играть образовательная технология дебатов, призванная в рамках проекта разворачивать культурологический диалог. Речь идет о том, что дебаты, профессионально грамотно организованные педагогом, могут помочь организовать движение смыслов от первичных, возникших после общения с текстом (фильмом), до культурологических, осмысленных, углубленных.

Это развитие смыслов возможно, если учитель использует образовательный резерв дебатов целенаправленно. «Дебаты» – это интеллектуальная игра (спор по правилам), основополагающим принципом которой является честность и уважение партнеров. В игровой форме учащиеся получают знания по рассматриваемым темам, получают навыки ведения исследовательской работы, правильного построения речи, усваивают азы логики, риторики, культуры речи.

Главное, что необходимо контролировать организаторам такой интеллектуальной игры – соблюдение трех основных принципов:

- уважение оппонента;
- честность;
- отсутствие проигравших.

Наличие элемента состязательности является дополнительным стимулом для активизации поисковой и творческой деятельности, для тщательной проработки и анализа информации. «Дебаты» – это инструмент, помогающий сочетать в одновременно обучающую, развивающую, воспитательную, коммуникативную и релаксационную цели. «Дебаты» – это универсальная форма урока или его элемента, где актуализируются знания, происходит обобщение, систематизация, закрепление учебного материала, получения и освоения новых знаний, умений и навыков.

Дебаты как форма работы развивает

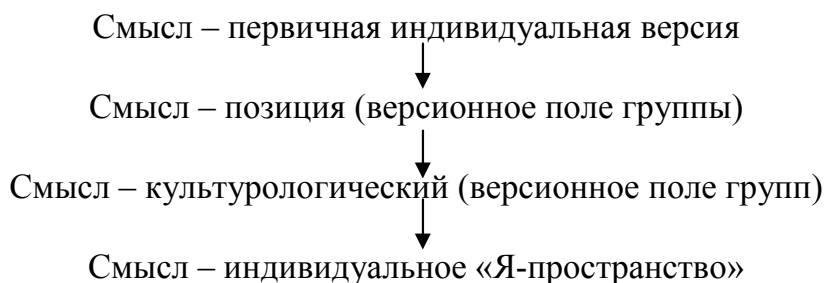
- аналитическое мышление;
- умение формулировать свои мысли;
- навыки устной речи;
- стиль публичного выступления;
- терпимость и уважение к различным точкам зрения;
- уверенность в себе;
- способность работать в команде (кооперация);
- умение концентрироваться.

Все вышесказанное обусловило концептуальное содержание проекта, в рамках которого соединение диалога с дебатами, за счет которого происходит развитие смысла, можно представить в определенной логике.

Открытый диалог

с использованием элементов образовательной технологии

«Дебаты»: ориентация на трансформируемость смыслов субъектов



Обратимся к методическому комментарию, в котором представлены этапы развития проекта, или этапы движения смысла.

Технологическая фаза проекта.

На первом этапе технологической фазы после просмотра фильма «Юрьев день» формировалось первичное версионное поле, то есть на основе анализа сочинений учащихся обозначались идеологические позиции участников будущих дебатов, комплектовались в группы для работы в рамках сложившихся версий.

В нашей ситуации версионное поле представляли три группы:

1. Группа «Отцы и дети». Учащиеся и студенты ФФ ТГПУ, представившие эту группу полагали, что проблема взаимоотношения матери и сына – одна из центральных в фильме. Несостоятельность главной героини как

матери, полагали участники группы, обусловили ее духовные лишения и искания, и именно они определили идеологическую канву фильма.

2. Группа «Россия». Ее участники, занявшие активную патриотическую позицию, утверждали, что режиссера фильма волнует не столько история духовных мытарств певицы Любы, сколько этнопсихологический генокод России и русского человека. Содержание позиции этой группы определилось в рамках известной тютчевской фразы:

*Умом Россию не понять,
Арином общим не измерить,
У ней особенная стать-
В Россию можно только верить.*

3. Группа «Сон». Ее представители, как бы развивая позицию второй группы, посчитали необходимым поразмышлять над тем, насколько все происходящее в фильме реально. Речь шла об эфемерности двух моментов: тотального сосредоточения негатива в жизни маленького городка Юрьево и возможности духовного преображения главной героини. В версиях участников звучала мысль о том, что все происходящее в фильме, – это всего лишь сон героини.

На втором этапе организации работы в рамках проекта происходило формирование коллективных версий групп в рамках обозначенной тематики. Содержание версий, презентационных текстов строилось по определенному алгоритму:

1. Толкование версии, ее понятийного содержания.
2. Ее интерпретация в рамках фильма и проявление содержания версий в культуре.

Презентационная фаза проекта.

В рамках этой фазы происходило формирование общего культурологического версионного поля участников диалога и дебатов. Дебаты были организованы по аналогу проведенного в сентябре-декабре 2008 года образовательного проекта «Имя России». Выбор был обусловлен педагогическими возможностями использования этой формы: суд присяжных предполагает предварительную подготовку выступающих, обдуманность, завершенность, аргументированность их позиций. Присутствие старшины присяжных предполагает корреляцию хода обсуждения, соблюдения в нем определенных норм и требований. Функции ведущего, который присутствует на суде, позволяют этому действию разворачиваться в определенной сюжетно-композиционной логике.

В процессе проведения дебатов было сформировано следующее версионное поле групп.

Версионное поле группы «Отцы и дети»

Участники: Гасанова А., Головина Т. (ст. ФФ ТГПУ), Лившинская Е., Зенченко Н., Дудкина Е., Бердникова Е. (471 гр.), Качинская О. (671 гр.), Зайцев А. (271 гр.)

Версия 1 «Человек – это то, что он выбирает» (Зайцев А.):

Мать и сын. Эти люди не понимают друг друга. Родные, они душевно разобщены, говорят на «разных языках»... Эти люди со своими привычками, желаниями... Стремятся навстречу друг другу, но не одновременно, что затрудняет слияние их душ. Обратимся еще раз к сюжету. Можно сделать вывод, что они будучи матерью и сыном, никогда не были вместе духовно. Сын-формальность. Ребенок не ощущал любви матери, и Люба не познала материнских чувств. Сын следует совету матери, «растворяется в воздухе». Ей даются испытания, которые сопровождаются знаками, преодолев их, героиня сможет найти не только сына, но и обрести себя.

Версия 2 «Знаковость в фильме» (Лившинская Е.):

– У вас есть душа?

– Была, а теперь пропала.

Этимися словами сама героиня характеризует свое состояние пустоты. Приведенной цитатой хотелось бы продолжить тему символичности в фильме. Когда Люба с сыном приезжают в Юрьев, под ногами они видят мертвого голубя. Этот знак – потеря духовной чистоты. То есть с самого начала мы понимаем, что герои в поиске. Голубь лежит у реки. Река неподвижная грязная – это символ безнадежности, потери. Из этого следует, что у героев нет надежды на светлое будущее. Мы можем провести параллель между образом реки и проблемой отцов и детей, которые не могут воссоединиться. Следующий символ, который нам встречается – крест, (Сын входит в дверь, на которой изображен крест). За крестом следует исчезновение, исчезновение – это переход, сын совершает переход, свой «Юрьев День», делает свой выбор, спасая свою душу.

Наиболее значимой для нас показалась сцена в конце фильма, где Люба поет «херувима». Эта песнь услышана лишь с третьего раза. Только сейчас, когда героиня обрела смысл жизни, переродилась, Херувим слышит ее песню и как благословение ей дарована возможность стать матерью. По нашему мнению она обретает сына.

В конце выступления хотелось бы сказать, что каждая жизнь имеет свой «Юрьев день», любой может совершить переход, стать лучше, найти свой смысл жизни, но только цена перехода у всех разная.

Версия 3 «Проблема отцов и детей» (Гасанова А.):

Проблема отцов и детей актуальна во все времена. Обратимся к вечным сюжетам: Когда дети божие ослушались Господа, они были изгнаны из рая. И поставил Бог у ворот в рай стражей – Херувима и Огненный меч. До сих пор эта проблема остро стоит в обществе. Героиня фильма стала биологической матерью, но не обрела материнство в душе. У каждого свой «Юрьев день»- свой переход, свой смысл жизни. Люба совершила эволюцию из бездушного существа к состоянию полного умиротворения. Посылаемые ей испытания она принимает с достоинством. В течение всего фильма героиня встречает псевдо-сыновей, которые похожи на ее сына. Можно сказать, что она проходит огонь, воду, медные трубы.

Для данной проблематики символична цифра три:

- ✓ она встречает 3-х псевдосыновей
- ✓ фильм разделен на три смысловых отрезка
- ✓ т.к мы обратились к библейскому сюжету, можно привести в пример три перста –отец, сын, святой дух, которые помогает героине обрести себя. Святой дух – Херувим, котрому Люся поет песню, дабы он пустил ее во врата рая.

Версионное поле группы «Сон»

Участники: Бабуль П., Лачинов Ш. (271 гр.), Идикеева О., Солдатенко Т (ст. ФФ ТГПУ)

Версия 1 «Кто познает тайну сна, тот познает тайну мозга» (Бабуль П., Лачинов Ш)

Павел: Сон- это своеобразное состояние человека, когда перед спящим возникают более или менее яркие и сложные события, картины, живые образы. Благодаря сновидениям процесс сна особенно притягивал человечество своей таинственностью, загадочностью на протяжении веков. Сведения делили на: созерцательные, умозрительные или аллегорические.

Наша группа обратилась к толкованию знаков которые нам встретились в фильме.

Шариф: Сонник: Голубь мертвый – к несчастью Церковь – хороший знак во всех отношениях Туман – вам грозит затяжная болезнь Раки – к благополучному отъезду Медведь – на вашем пути встретится враг, но вы счастливо избежите от всех неприятностей Лук – к болезни Река – успех и счастье Сын – к здоровью и успеху

Вывод: на основании вышесказанного и изложенного можно сказать о том, что если это все же и сон, то наяву героиню должна ждать увлекательная и прибыльная поездка за границу, но сначала ее ждет череда неприятностей, которые она преодолеет с легкостью... Болезнь, от которой она должна в дальнейшем избавиться. А вообще, мы считаем, что каждый зритель должен сам решить, какой конец выберет для этой загадочной истории.

Версионное поле группы «Россия»

Участники: Брусьянина А. (671 гр.), Зайцев А., Фолин Н. (271 гр.), Золкина А., Каличкина И., Солдатенко Т., Астафьева Ю. (ст. ФФ ТГПУ)

"Умом Россию не понять..." (Зайцев А., Брусьянина А., Каличкина И).

Алексей: Мы бы хотели отнестись к многослойности фильма, рассмотрев странную жизнь городка Юрьево-Посадского – исторической родины певицы, вспомнить, как это выглядело – место, куда хода нет. В этом городе люди пьют, бьют, даже убивают, но в то же время соперничают друг другу, трудятся, милосердствуют и почему-то обращаются к Богу. Это малая Родина героини, но это и часть России, а может, и вся Россия.

Ангела: Я бы хотела дать исторический комментарий городу. Каким мы его здесь видим? Облупившиеся храмы, пьющие люди, однообразная, замкнутая жизнь. И пусть здесь пьют и дебоширят, такая уж у нас Россия. И мы видим позицию автора по отношению к России через восприятие Кремля и менталитета русского человека.

Алексей: Я полностью согласен с Анжелой и хочу закончить ее мысль. Хотя «Умом Россию не понять...», но нас можно собрать воедино, объяснить наш менталитет. «Религиозная формация русской души выработала некоторые устойчивые свойства: аскетизм, способность нести страдания и жертвы во имя своей веры, какова бы она ни была. Религиозная энергия русской души обладает способностью переключаться и направляться к целям, которые не являются уже религиозными, например, к социальным целям. Но всегда главным остается исповедание какой-либо ортодоксальной веры, всегда этим определяется принадлежность к русскому народу», – писал Н.А. Бердяев.

Ирина: Юрьев-Посадский – это старинный город, который находится в двухстах километрах от Москвы. Это сразустораживает: город так недалеко от Москвы, а какое это захолустье!!! Здесь все осталось таким же, как и двадцать лет назад, когда героиня была совсем юной. Уезжала с запахом жареной капусты, вернулась – запах так и не исчез, жители как были одинаковой рыжей массой, так ею и остались. Но есть в этом городе то, что связывает его с Москвой и Россией – это Кремль. Кремль – испокон века считался символом России. Вокруг него начала строиться Москва, а затем и вся Россия. И как Кремль в Москве был изначально белым, так и в Юрьеве он белый, что связывает его с историей и делает его еще более русским. И неслучайно действие происходит зимой – именно это время года связывается с Россией, как наиболее отличительный знак нашей страны. И соединяясь, Кремль и снег дают зрителю чувство такого простора, чистоты и свободы, которое, пожалуй, редко можно пережить. И увидев всю эту красоту, героиня начинает петь, а это ее любимое дело, значит, обретает свою малую Родину, а, значит, и Россию.

Кремль – это основа нашей страны, наша святыня. Это наша истина, вера в светлое будущее. И мы видим код России по Серебренникову в следующем – Россия может существовать только вместе с народом, Кремлем, который не теряет своей сократальности и чистоты во всей этой рыжести.

Алексей: Да, я хотел бы продолжить в русле русской ментальности. Россия – это страна контрастов: нищета и богатство, милосердие и безразличие, смирение и бунтарство, истинная вера и «прикрывание крестом». «Противоречивость русской души определялась сложностью русской исторической судьбы. Душа русского народа была сформирована православной церковью, она получила чисто религиозную формацию. Но в душе русского народа остался сильный природный элемент, связанный с необъятностью русской земли. Необъятность русской земли, отсутствие границ и пределов выразились в строении русской души. Пейзаж русской души соответствует пейзажу русской земли, та же безграничность, устремленность в бесконечность, широта». (Н. А. Бердяев).

Анжела: Продолжая говорить о русских традициях, нельзя не обратить внимания на название фильма: «Юрьев день». Это название неслучайно. В истории России это праздник.

Этот день отмечался 26 ноября. Юрьев день – это лишь иллюзия краткого освобождения, наивная надежда на изменение собственной судьбы, хотя и без возможности избежать своего предназначения. Как говорится, человек предполагает, а Бог располагает. Здесь, конечно, не буквальная трактовка Юрьева дня, а метафоричный взгляд на действительность- проблема выбора главной героини своего пути.

Версия 2. Символы в фильме (Фолин Н., Золкина А)

Николай: Я хочу продолжить сказанное Анжелой по поводу метафоричного рассмотрения названия фильма. «Юрьев день» – это притча о Любове, которая потеряла своего сына Андрея. Но это и притча о любой женщине, с которой могло произойти то же самое. И весь фильм буквально переполнен постмодернистскими символами. И нас интересуют символы, связанные с идеей веры в Россию.

Одним из таких символов является лук. То он появляется разбросанным по полу и его не замечают, то показано, как он прорастает, и в конце фильма по нему уже не топчутся. Лук многослоен, но не содержит стержня, и, прорастая, дает жизнь новому урожаю. Так и Россия – огромная, бескрайняя страна, как и лук многослойная, разрозненная, но, объединяясь, является мощным государством.

Не менее символичен здесь цвет волос. У всех жителей рыжие волосы, а это признак демонизма, бесноватости. В конце фильма женщины поют, вокруг них белый фон-символ чистоты и святости, но их волосы рыжие. То есть Серебренников доверяет этим «демонам» делать новую Россию. И только вместе.

Анастасия: Я хочу сказать о сложных отношениях русского человека к религии. С одной стороны религиозный фанатизм, с другой – безразличие и атеизм; с одной стороны истинная вера, с другой – лжесвятость. В церкви богатая отделка, но церковнослужители делают вид, что служат Богу, когда думают только о товарно-денежных отношениях. И в противовес этому мы видим убогое помещение Кремлевской церкви, с облупленными стенами, где вырисовываются просветленные лица поющих женщин, собравшихся здесь для общения с Богом. Там Люся находит свой смысл жизни.

В конце фильма мы видим образ Женщины преломленной, но не сломленной судьбою, с верой как состояние души, а не только с сопричастностью к религиозной обрядности. И мир вокруг нас преображается, и лица становятся другими, и не так уж страшно жить и дышится легко, и слышно как ангелы в храме поют.

Сложившееся версионное поле стало основой для оформления каждым участником своей индивидуальной смысловой траектории- своеобразного результата диалога с фильмом, который разворачивался в течение двух месяцев (речь идет о формировании индивидуального "Я- пространства").

Литература

1. Щерба, Л. В. Языковая система и речевая деятельность / Л. В. Щерба. – Л., 1974.

2. Бахтин, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1986.

ТРАНСФОРМАЦИЯ СЮЖЕТА ИНИЦИАЦИИ В РОМАНЕ М. СЕМЕНОВОЙ «ВОЛКОДАВ»

Я. В. Королькова

Томский государственный педагогический университет

В круге современного подросткового чтения уже несколько десятков лет прочное место занимает жанр фэнтези. Пока взрослые спорят, чем же так привлекательны незамысловатые сюжеты, дети увлеченно читают книги о приключениях Волкодавов, Владигоров, Жихарей, а потом устраивают ролевые игры по мотивам любимых произведений. Думается, секрет притягательности произведений фэнтези кроется в их генетической связи с мифом и сказкой. Авторы фэнтези, опираясь на архаические формы сознания и трансформируя издавна укоренившиеся в сознании сюжеты, дают читателю возможность почувствовать свою сопричастность к судьбе исключительного героя, повзрослеть вместе с ним. Сопереживая герою фэнтези, порой идентифицируя себя с ним, подростки проходят своеобразный обряд инициации, важный и необходимый для становления личности.

Мы обратимся к роману Марии Семеновой, одного из популярных современных авторов, которую называют основоположницей «славянского» фэнтези [1, с. 11; 2, с. 221].

Цель работы – выявление признаков инициации в испытаниях, которые переживает герой романа «Волкодав», и выяснение особенностей изображения этого обряда.

В романе «Волкодав» отчетливо выделяется два временных плана. В настоящем времени двадцатитрехлетний герой возвращается в родные края, чтобы отомстить за гибель близких. Отомстив обидчику, он покидает родные леса, потому что должен заботиться о новых друзьях. В пути Волкодав переживает множество приключений, но параллельно событийному ряду дается ретроспективный – в памяти героя всплывают воспоминания о его детстве, о годах, проведенных на руднике. Прошлое Волкодава постепенно вырисовывается перед читателем, отдельные фрагменты возникают как «текст в тексте» и передаются в виде несобственно-прямой речи. Смена временных планов всегда мотивирована: ретроспективные эпизоды соединяются с основным текстом ассоциативной связью, импульсом для них служат какие-либо внешние события, в которых участвует герой, встречи, детали, ощущения. Так, когда Волкодав испытывает сильную физическую боль, он вспоминает о боли, пережитой на руднике; при виде жрецов Богов-Близнецов в его сознании вспыхивает воспоминание о старом жреце, который много лет назад жил в веннских лесах.

Использование приема ретроспекции позволяет автору выделять из прошлого Волкодава только наиболее важные эпизоды, способные пояснить его поступки в настоящем времени, рассказать об условиях формирования тех или иных нравственных установок. Например, жестокость Волкодава по отношению к детям, топившим щенка, объясняется его воспоминанием о других подростках – юных каторжниках, для которых также ничего не стоили чужие страдания и которые потом становились надсмотрщиками.

Воспоминания героя носят отрывочный характер, в них открывается широкое поле фактов, встреч, событий, окруженных лакунами. Это позволяет автору вернуться к нужному фрагменту, договорить, развернуть факт новой стороной. Более или менее полное представление о прошлом Волкодава складывается в сознании читателя только после прочтения всего пяти книжия.

Думается, ретроспективные эпизоды, рассказывающие о годах, проведенных Волкодавом на каторге, могут быть рассмотрены в аспекте особого сюжета инициации.

Ученые, размышляющие о проблемах первобытной культуры, отмечают, что инициация представляет собой посвятельный обряд, сопровождающий переход индивида из одной возрастной (социальной) группы в другую и, как правило, включающий три этапа: 1) уход героя из дома и перемещение за пределы привычного мира, что воспринимается как смерть в старом качестве; 2) испытания на физическую выносливость и посвящение в тайны разного рода; 3) возвращение индивида, часто с другим именем, что понимается как рождение нового человека в новом, более «высоком» статусе [3, с. 554; 4, с. 226].

В романе «Волкодав» особенность ретроспективных эпизодов заключается в том, что события, происходившие когда-то, теперь вводятся в виде несобственно-прямой речи, то есть предлагаются читателю как бы в восприятии героя. Выбор такой формы повествования не случаен. Читатель видит важные для героя события прошлого его глазами, ощущает свою сопричастность к происходящему, сочувствует герою или оправдывает его.

Как правило, воспоминания Волкодава лаконичны, фрагментарны, но немногие детали дают основания полагать, что именно на каторге герой проходит обряд инициации.

В самом начале романа читатель узнаёт, что, когда Волкодаву было двенадцать лет, на его род напали воины кровожадного соседа и уничтожили всех, кроме Волкодава. Важно, что нападение было совершено в ночь, когда мальчика «должны были отвести в мужской дом для испытаний, назвать мужчиной и, сотворив обряды, наречь новым именем» [6, с. 6]. В контексте романного сюжета это нападение и последующая продажа будущего Волкодава на рудники могут быть истолкованы как похищение для проведения сакрального обряда. Герой насильственно перемещается в незнакомое, «чужое» пространство, где он должен пройти испытания на выносли-

вость и доказать свое право на «повышение» статуса. Таким пространством в романе становятся Самоцветные горы – рудник, куда продают мальчика.

В романном мире Семеновой Самоцветные горы – это страшный рудник, с которого не уходил живым еще ни один раб. Работа в шахтах, в глубине земли, ежеминутно грозящая смертью, может трактоваться как схождение в могилу, преисподнюю. Мотив смерти, погребения заживо усиливается и тем, что главный герой несколько лет проводит на одном из нижних и самых опасных уровней рудника, годами не видя солнечного света.

Исследователи мифов и сказок (например, В. Я. Пропп) связывают мотив мнимой смерти с мотивом проглатывания [5, с. 39]. Его отголоски можно увидеть в схождении Волкодава в подземный рудник. На это указывают и введенные в повествование мифологические представления народа, к которому принадлежит Волкодав.

Сказания веннов, изложенные во втором романе «Право на поединок», тоже даются в виде воспоминаний героя. Они гласят, что когда-то Зло было принесено в мир кометой, прилетевшей из-за границ вселенной. На месте падения кометы и образовались Самоцветные горы. Одним из воплощений Зла стал огромный Змей, с которым постоянно вынужден сражаться веннский Бог Грозы. Возможно, появление образа Змея в романе не случайно. В. Я. Пропп, размышляя о трансформации посвятельного обряда в сказках, называет змея в числе животных, проглатывающих героя во время обряда инициации [5, с. 210–211]. Между Змеем веннских легенд и Самоцветными горами есть определенная связь.

Важно, что каждая вершина Самоцветных гор, которые в восприятии Волкодава выступают как средоточие всех людских бед, имеет собственное название: Большой Зуб, Средний Зуб, Южный Зуб. Самоцветные горы предстают как живое существо, поедающее людей. Недаром каторжники, оказавшиеся в руднике («животе» чудища), не выходят оттуда живыми. Кроме того, знаковым является предназначение Самоцветных гор: там добываются драгоценные камни. А Пропп отмечает, что в желудке змея герой, проходящий обряд инициации, находит алмазы [5, с. 197].

Можно говорить о своеобразном метафорическом переносе, свойственном мифологическому сознанию: как воплощение Зла расценивается не только сам Змей, но и место его «обитания» – Самоцветные горы. Спуск Волкодава в подземный рудник можно истолковать как проглатывание героя чудовищем для проведения посвятельных испытаний.

Исследователи отмечают, что одним из этапов древнего посвятельного обряда были испытания на физическую выносливость, нередко сопровождавшиеся телесными истязаниями и повреждениями [5, с. 39]. В воспоминаниях героя о руднике мотив боли, физических страданий – один из самых устойчивых и часто повторяющихся: «надсмотрщик по имени Волк отбрасывает окровавленный кнут, зачерпывает горсть крупной соли и вываливает на обнаженную спину» [6, с. 37]; «он зажимал рану ладонями, и между пальцами прорывались липкие пузыри» [6, с. 207]; «его живо сбили с ног,

скрутили и потащили в колодки. И отстегали – не в первый раз и не в последний – так, что кому похлипче хватило бы помереть» [6, с. 306].

По сравнению с другими воспоминаниями один ретроспективный эпизод восстановлен в тексте достаточно подробно – это описание поединка Серого Пса с надсмотрщиком Волком. Безоружный, изможденный раб вступает в единоборство с сытым, вооруженным ножом и кнутом надсмотрщиком, потому что знает: если он победит, его отпустят на свободу. Ценой невероятных физических усилий герою удастся получить свободу, и он покидает Самоцветные горы. Такой исход можно трактовать как завершение обряда инициации после пройденных испытаний на выносливость. Важно, что, как и любой неофит на этом этапе инициации, герой романа получает новое имя. Когда-то родные не успели провести посвятельный обряд и дать мальчику настоящее имя, поэтому на каторге его называли Щенком Серого Пса. Только после поединка герой обретает кличку, на долгие годы заменившую ему имя: «Волкодав!» – не своим голосом завопил из глубины толпы кто-то, смекнувший, как называют большого серого пса, способного управиться с волком» [6, с. 207].

Фрагментарные воспоминания героя складываются в воспринимающем сознании в сюжет испытания, инициации Волкодава в достаточно полном наборе компонентов. Однако особенность романа М. Семеновой заключается в том, что посвятельный обряд описывается как уже произошедшее, а основу событийного ряда «настоящего» составляют многочисленные приключения героя спустя несколько лет.

Думается, что испытания, которые приходится на долю героя в настоящем событийном времени, имеют иную природу, чем те, которые он прошел в рудниках.

Развитие романного сюжета определяется серией поединков героя и его противников, причем главы романа строятся приблизительно по одной схеме. Волкодав становится свидетелем того, как некое лицо причиняет зло (физическое или моральное) заведомо более слабому существу (животному, ребенку, женщине или старику). Чувство справедливости побуждает Волкодава к немедленной борьбе со злом в любых его проявлениях, он вступает в поединок с обидчиком и наказывает его, действуя по принципу «око за око, зуб за зуб». Герой нередко защищает совершенно незнакомых людей. Здесь важна не индивидуальность спасаемых, а их общая особенность – изначальная слабость, неспособность противостоять насилию. В каждой главе своеобразной кульминацией становится поединок с обидчиком, но эти поединки однородны по характеру. Они подтверждают верность Волкодава своим нравственным принципам в любых жизненных обстоятельствах. На протяжении всего романа герой защищает слабых и обездоленных, всегда бросается на помощь даже незнакомым, но попавшим в беду людям.

В этих событиях – поединках, происходящих в настоящем времени, трудно выделить те, которые говорили бы о качественном изменении героя

как свидетельстве нового этапа инициации. На протяжении первого романа личность героя остается статичной, Волкодав верен тем нравственным установкам, которые формировались у него с детства и закрепились в юности на каторге.

Вероятно, автор отказывается от развития характера героя в пользу занимательности и потенциальной бесконечности событий. Но без инициации как необходимого этапа в становлении личности поступки Волкодава в настоящем не были бы мотивированы. Поэтому М. Семенова обращается к приему ретроспекции, одновременно усложняя и обогащая сюжет.

Литература

1. Галина, М. Валькирия русской фэнтези / М. Галина // Литературная газета. – 1997. – № 28. – С. 11.
2. Гончаров, В. Русская фэнтези – выбор пути / В. Гончаров // Если. – 1998. – № 9. – С. 216-223.
3. Левинтон, Г. А. Инициация / Г. А. Левинтон // Мифы народов мира. Энциклопедия : в 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – М., 1997. – Т. 1. – С. 543–544.
4. Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа / Е. М. Мелетинский. – 3-е изд. – М., 2000. – 407 с.
5. Пропп, В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2007. – 332 с.
6. Семенова, М. Волкодав / М. Семенова. – М., СПб., 1998. – 640 с.

РЕЦЕПЦИИ РЕМБО В МИРОВОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

М. П. Маркина

Томский государственный педагогический университет

По выражению французского поэта XX века Жана Кокто, «Рембо становится более изучаемым, чем сам Виктор Гюго» [1, с. 9]. Несомненно, Артюр Рембо – это автор, относительно творчества которого рождается огромное количество разговоров и споров. Биографические повествования, романы, научные труды по литературоведению и психологии, театральные пьесы и художественные фильмы появляются один за другим, начиная с момента завершения его творчества до наших дней. Творчество Рембо отразило становление нового литературно-художественного движения – символизма, а также, несомненно, оказало существенное влияние на ряд более поздних течений модернизма.

В настоящее время рембоведение (или рембольдистика) представляет собой процветающую «авторскую» отрасль литературоведения. Начиная с первых исследователей, которыми были, конечно, современники поэта, вошедшие в указанную отрасль в качестве зачинателей: комментатор текстов, школьный друг поэта Э. Делаэ, «благопристойный» тенденционист П. Берришон, метафизический толкователь Ж. Ривьер, графолог А. Буйан де Лакот, биографы И. Старки и С. Бернар [2, с. 4], сейчас продолжает появляться

внушительное количество направлений, школ, групп как во Франции, так и за ее пределами. В числе интересных работ, посвященных поэтике миниатюры в прозе, следует назвать статью Ж.-Л. Бодри «Текст Рембо», книгу итальянского ученого Г. Бертоцци, монографию Э. Китанг «Речь игра. Опыт анализа текстов Артюра Рембо». Особого внимания заслуживают исследования профессора Ассенского университета Ж. Плессена, в которых также разрабатывается лингвопоэтическая концепция творчества Рембо. Необходимо отметить возросший интерес к поэзии Рембо итальянских ученых, работающих в Миланском университете: С. Саччи, И. Маргони, Л. Алокко-Бьянко. Их стараниями впервые осуществлено полное издание произведений Рембо на итальянском языке. Другая линия исследований представлена школой британского филолога С. Мерфи, редактора – издателя международного научного обозрения «*Parade sauvage*», полностью посвященного французскому автору. Сосредоточив основное внимание на проблеме реализации мировоззрения Рембо, Мерфи и его коллеги исходят, прежде всего, из социологических предпосылок. В появившейся в 1981 году книге швейцарской исследовательницы М. Тисон-Браун «Неуловимый источник. Проблема личности на пороге XX века» художественные убеждения поэта рассматриваются в плане психологии творчества, где особое внимание автор уделяет соотношению интеллектуального и психологического начал в структуре поэтического высказывания. Интересны статьи П. Брюнеля – приверженца генетической критики, освещающего поэзию Рембо посредством сопоставления первоначального замысла и его последующего воплощения (анализ черновых заметок, вариантов). Замечательное явление рембоведения представляют собой работы бельгийского исследователя А. Гийо, которому принадлежит гипотеза образотворческой техники в «Озарениях»: смещение, «скольжение» смысла в результате словесной оговорки, ляпсуса. Самым популярным направлением остается биографизм в исследованиях, многие из которых приближаются к литературному жанру романтизированной биографии. Здесь нельзя не назвать Ж.-М. Каре с его книгой «Жизнь и приключения Жана-Артюра Рембо», повествующей о жизни поэта с рождения, и, статью А. Боре «Где начинается история пирамид», в которой значительное место уделяется литературной основе египетского путешествия «негоцианта Рембо». Специальным направлением, объединяющим тезисы разносторонних научных исследований, несомненно, можно назвать международные конференции, посвященные французскому автору. В 1984 году в Париже прошел colloquium, организованный «Обществом изучения романтизма»; материалы этого colloquium составили интересный сборник о творчестве Рембо. В 1986 году в Серизи – ля – Саль состоялась конференция «Многоликий Рембо», где поэт предстал в качестве объекта изучения различных гуманитарных наук. Наконец, Высшая школа современного языка для переводчиков (г. Триест) совместно с институтом Гете провели конференцию «Рембо. Поэтическая миниатюра в прозе и художественный перевод». Помимо литературоведческих сообще-

ний здесь были представлены исследования по теории перевода, в которых рассматривались новейшие интерпретации «Озарений» в основных европейских языках и не только (в частности, большой интерес вызвали доклады чешского и хорватского переводчиков Рембо, а также сообщение о китайских вариантах стихотворения «Гласные»).

По мнению большинства участников подобных международных конференций, попытки переводить Рембо на «мировой язык» («*trouver une langue*» – найти соответствующий язык; Письмо Рембо к Демени от 15 мая 1871 года [3, с. 272]) обречены на неудачу, ведь такой язык, чтобы существовать, должен быть освобожден от французской музыкальности. Исследователь Герман Вецель в своей статье «Размышления о попытках перевода Рембо на немецкий язык» говорит: «Если не существует универсального языка, нужно очень хорошо переводить с языка на язык. И хотя хорошо известна жалобная песнь о непереводаемости поэзии, ее переводят всегда» [4, с. 153]. Между двумя крайностями, с одной стороны, поэтическим творчеством языка-подлинника, создающим сюжет на иностранном языке, и подстрочной версии, с другой, находится вся гамма посреднических возможностей. Выбор зависит от предполагаемой публики (знающей оригинальный язык или нет) и от угла зрения, под которым зришь на совокупность свойств и специфическое значение поэтического языка. Чтобы познакомить читателя, не знающего французского языка, например, с «Озарениями», речь пойдет скорее о свободной переработке текста, используя специфические стилистические приемы родного языка, дабы дать основную сюжетную линию и поэтическую манеру Рембо, сделать перевод максимально передающим тонкости и характерные свойства французского языка Рембо. Переводы немецких переводчиков-экспрессионистов, Клауса Кламера и Пауля Цеха, и ново – экспрессионистов, Ганса Тере и Райнера Шмидта, входят скорее в категорию «стихотворных подражаний», несмотря на то, что они остаются предельно верны оригинальному тексту, целиком передавая концепцию Рембо. Это наводит на мысль о создании двуязычного сборника с комментариями произведений Рембо для читателей с нормальным знанием языка или ниже среднего, для которых перевод в первую очередь является материалом для чтения и толкования. Предполагаемое владение языком читателями позволяет переводчику сделать акцент на переводе «переводимого» и ссылаться на комментарии при работе над «непереводимым». В России, в связи с возросшим исследовательским интересом к творчеству Рембо в последние десятилетия XX века, вышли в свет «Поэтические произведения в стихах и прозе» с параллельным русским текстом, представляющим версии современных переводов поэта. Книгу сопровождает обширный свод комментариев и вступительная статья Л.Г. Андреева.

Несмотря на наличие подобных сборников в России, и в ряде других стран, что значительно расширяет горизонты рецепции Рембо, переводчики всего мира сталкиваются с трудностями интерпретации текста. Во-первых, современный поэтический язык отличается от разговорного не только эмо-

циональным или коннотативным характером, но различным, многофункциональным использованием слов. Он объединяет в слове или цепочке слов множество знаков одновременно и обогащает, таким образом, выразительные возможности языка. Каждая разновидность знаков имеет свою собственную семантическую функцию, свою позицию. Одна и та же форма слова, существуя как символ, имеет «символический» смысл, и функционируя в то же самое время как «икона» и «индекс», может иметь другие дополнительные значения («иконические» и «индексные»). Например, начало второго абзаца «Варваров»: «Le pavillon en viande saignante sur la soie des mers ...» переводится как «Флаг цвета кровавого мяса на шелке морей...» (Пер. М. Кудинова) [3, с. 255]. Выражение «viande saignante»- кровавое мясо, которое по своему символическому значению называет мясную лавку (тесно связано со своей стороны с идеей варварства, к которой восходит название) своими звуковыми элементами дважды выделено со словами, которые в основе своего звукового материала и символических значений обозначают плавность и мягкость: -vi в «pavillon» и -s в «soie». Таким образом «варварство» становится «мягким». (Противоположный смысл возможен, но мало вероятен, исходя из всего текста.)

Очевидно, что такие возможности поэтического текста, как умножать значения внутри языка, делают этот язык более непереводаемым. Чтобы перевести процитированный пример на немецкий язык, есть выбор лексики: «pavillon» – «Wimpel» – вывеска, «Fahne» – знамя, «Flagge» – флаг; вывеска – ближайшее по нежному звучанию, но не рифмуется со словом «Fleisch» – мясо. Наоборот, «Flagge» – флаг повторяет заглавные согласные «Fleisch» – мясо, но по сравнению с окраской текста, менее близкое к оригиналу. Еще более явно это, если добавить аллитерацию (губные и плавные согласные) : «blutend» – корвоточащий, «Die Flagge von blutendem Fleisch» – Флаг цвета кровотосящего мяса. Таким образом немецкий текст, также как и русский дает ослабленное впечатление от иконической понимаемости текста Рембо, который смягчает грубость резни (и/или ужесточает мягкость) звуковыми параллелизмами «viande» со словом «pavillon» и «saignant» с «soie».

Сходные замечания об увеличении значений одного слова и переводимости этого поэтического приема подходят для некоторых кратких ритмов Рембо (очень часто в ярком контрасте с более гармоничными и плавными словами), которые основываются на большом количестве односложников во французском языке: как например, в «Завороженных», четырехсложные стихи с мужской рифмой перебивают восьмисложные с женской:

Noir dans la neige et dans la brume,
Au grand soupirail qui s'allume,
Leur cul est en rond,

A genoux, cinq petits, – misère!-
Regardent le boulanger faire
Le lourd pain blond...

Ils voient le fort bras qui tourne
La pâte grise, et et qui l'enfourne
Dans un trou clair. [...]

Немецкий переводчик практически всегда вынужден прервать этот ритм и/ или увеличить число слогов, а русский сохраняет эту последовательность:

«Чернеют в белой дымке вьюги
На четвереньках у фрамуги,
Глядят в подвал

Пять малышей в одежде старой:
Пред ними пекарь над опарой
Заколдовал.

Ладони тесто месят ловко,
И вот глотает хлеб духовка,
Раскрыв свой зев [...]

(Пер. В. Ревича) [3, с. 62].

Особенно затруднительно – относительная бедность немецкого и русского языков касаясь односложных слов, как, например, в случае анафоры трех абзацев «Отъезда»: «Assez vu.[...] Assez eu.[...] Assez connu.[...]» – Довольно того, что узрел. Довольно того, что имел. Довольно того, что познал (пер. М.Кудинова) [3, с. 235]. Разочарование и нетерпение, выраженные посредством символического значения, выделены и усилены индексными значениями: односложные причастия прошедшего времени в конечной позиции, грубо искажая очень короткие фразы, к тому же рифмуются между собой. (Третье причастие, также рифмуясь, своими двумя слогами и остатком третьего абзаца совершает переход к финальной фразе, полной стремлений и надежд.) В немецком языке невозможно ни срифмовать причастия, ни перевести этот краткий, отрывистый и лаконичный размер:

«Genug gesehen. [...] Genug gehabt. [...] Genug erfahren. [...]» – Довольно увиденного. Довольно того, что имел. Довольно услышанного. (Пер. автора) В русском же соответствие частично сохраняется. В подобных случаях, если перевод не оказывается достаточно «хорошим», можно быть, во всяком случае, уверенным, что можно довериться комментарию в плане ссылок на ритм и повторяемость звуков, а не на перевод, который в большинстве случаев может быть только «слабым суррогатом оригинального текста» [4, с. 165].

Несмотря на внушительное количество посвященных Рембо работ, ряд весьма существенных сторон его творчества остается неизученным, что напрямую сказывается на качестве появляющихся переводов во всех странах мира. Это мешает появлению универсального «кода восприятия» для ак-

центрированного обозрения национальных литератур во взаимодействии с творчеством Артюра Рембо.

Литература

1. Цит. по: Petitfils P. L'oeuvre et le visage d'Arthur Rimbaud: Essai de bibliographie et d'iconographie. – Paris: Nizet, 1949. – 325 с.
2. Толасова И. Б. Творчество Артюра Рембо: движение к символизму : дисс. на соискание уч. ст. канд. филол. Наук / И. Б. Толасова. – Спб., 1997. – 232 с.
3. Рембо А. Пражская оргия: сборник стихов / А. Рембо. – М., 2006. – 352 с.
4. H. Wetzel Réflexions lors d'une tentative de traduire Rimbaud en allemand//Etudes littéraires françaises. Rimbaud : Le poème en prose et la traduction poétique, édité par S. Sacachi. – Guter Narr Verlag Tübingen, 1988. – 223 p.

ДОМ И АНТИДОМ В «ОЧЕРКАХ БУРСЫ» Н. Г. ПОМЯЛОВСКОГО

Г. А. Островатикова

Томский государственный педагогический университет

Образ дома, по мнению многих исследователей (Ю. Лотман, Т. Цивьян, В. Шукин, Ю. Степанов) является традиционным в русской литературе и культуре. Через топос и образ дома реализуется тема корней, истоков, начала жизненного пути героя. В архетипических представлениях дом всегда ассоциировался со *своим*, безопасным пространством, отгороженным от внешнего чужого мира. Дом – микрокосмос, свой особый мир, в котором действуют «свои» – хорошо знакомые правила поведения, нормы общежития. Наряду с этим, в фольклорной традиции и литературе встречается противопоставление *дома* как своего, безопасного пространства *антидому* – месту чужому, опасному.

К подобной традиции не раз обращались классики русской литературы. Её развитие можно наблюдать и у Н. Помяловского, представителя демократической литературы 1860-х годов. Образы *дома/антидома* являются центральными в «Очерках бурсы». Они и стали предметом наших размышлений в указанном цикле.

Автобиографические очерки о духовном училище создавались писателем в период с 1861 по 1863 г. Из-за болезни и смерти автора «Очерки...» остались незавершёнными.

Герои очерков – дети и подростки, воспитанники Петербургского духовного училища при Александро-Невской лавре – бурсе. На первом плане показана жизнь героев без родителей. Уже в первом очерке задается множество подобных ситуаций: ситуаций ухода из родного дома, прибытия в бурсу и, наконец, оставление ее воспитанниками. Одной из основных становится тема бездомности. Молодые люди, даже окончив бурсу, «отправляются за ворота», но больше не возвращаются в отцовский дом и не имеют возможности завести свой, по своему разумению, как пишет Помяловский:

«шатаются без определенных занятий по епархии, не зная куда деться со своими титулками» [1, с. 261].

Наряду с темой бездомности – *бездомья* как отсутствия дома возникает и тема антидома – другого, чужого, мертвого, ложного дома. В его функциях выступает бурсацкое училище. Бурса – казенный дом. Духовное училище предстает сосредоточием бездуховности, аномального мира. Именно в пространстве бursы осуществляются «оригинальные», в кавычках, чудовищные забавы бурсаков. Игры в «Щипчики», «Скромные», «Постные» связаны с причинением не только сильной физической, но и душевной боли.

Если дом ассоциируется с местом укрепления жизни, подготовки к ней, взросления ребенка под неусыпной заботой, вниманием родителей и родных, то бурса по своим функциям оказывается прямой противоположностью дому. Это проявляется в устойчивой связи казенного места – училища и смерти (постоянны жестокие издевательства учителей над воспитанниками, экзекуции после которых последних «стаскивают замертво в больницу»). Уже в начале первого очерка бурса предстает как пространство, угрожающее смертью. Несовместимость бursы как *антидома* с жизнью подчеркивается тем, что училище имеет заведомо нежилой вид: автор неоднократно подчеркивает такие признаки запустения как грязь, тусклое освещение, заплесневелые помещения, упоминает прогнувшийся, подпертый деревянными столбами потолок, который постоянно грозит падением.

Одно из главных желаний, которое возникает в бурсе – это желание покинуть её. Бурсаки страстно мечтают убежать, попасть в больницу, изуродовать себя, даже жениться на нелюбимой, «чужой» женщине. Своеобразным рефреном очерков становится фраза: «Сбегу...сбегу.. зарежусь...жить нельзя!..».

Наряду с образом бursы, которая предстает как место наказания, смерти и физической и духовной, на страницах «Очерков...» возникает образ дома как объекта, структурирующего не только пространство, но и сознание человека в пору осмысления им своего положения в мире. Таким пространством, оживающим в воспоминаниях некоторых бурсаков, становится отеческий дом. Именно домашний очаг ассоциируется в сознании воспитанников со стабильностью, защищенностью, сытостью.

В сознании бурсаков родной дом – своеобразная константа, к которой они постоянно возвращаются в своих воспоминаниях и снах. Отечественный дом осознается как пространство родных людей, стола, собирающего всех вокруг, чтобы наплатить, как пространство жизни. Очень важно и то, что постоянными участниками воспоминаний бурсаков становятся их родные: отцы, матери, братья и сестры. Но дом в функции родного «гнезда» возникает лишь в воспоминаниях или мечтах детей, уже находящихся в губительном пространстве бursы.

Наиболее полно образ отеческого дома как утраченного рая воссоздан в четвертом очерке «Бегуны и спасенные бursы». Он связан с появлением автобиографического героя – Караса. Его жизнь в бурсе начинается с ряда

тяжелых эпизодов. Вместо приветствия от бурсаков, в лице которых он мечтал обрести товарищей, Карась получает шипки, побои и оскорбления. С самого начала пребывания в училище его не покидает чувство одиночества: он ощущает себя чужим. Карась страдает, когда подвергается традиционным для новичков испытаниям в бурсе, но в его душе в начале еще живет желание доказать новым товарищам свой характер, «вполне достойный бурсака». Это желание выражается и в стремлении героя сделать *чужое*, пугающее пространство бursы *своим*, в стремлении, как он выражается, «обжиться», приспособиться к жизни и порядкам училища. Однако после особенно жестокой порки «на воздушных», устроенной ему одним из учителей, в его сознании окончательно закрепляется четкое противопоставление бursы и ее быта как «царства бесконечных мучений» и отеческого дома как пространства полного блаженства и счастья.

Путь из дома для Карася вначале был связан с заманчивой перспективой скорее стать взрослым: он чувствовал себя стоящим у некой черты, у начала новой жизни. Он стремился поскорее расстаться с родным домом, его завораживали рассказы старших братьев об удивительных играх бурсаков, о «сказочных», «легендарных» бурсацких «богатырях» и их похождениях. Но для попавшего в бурсу Карася время словно останавливается: в его сознании возникает образ «зияющей пропасти бурсацких ужасов». Физические и нравственные страдания начинают подавлять сознание мальчика: «Мертвая безнадежность, глухое отчаяние легли на его сердце» [1, с. 383]. Бурсацкая жизнь отрывает Карася от реальности мира: «Нигде, кроме внутреннего мира, нигде не было приюта» [1, с. 371]. Единственный «уголок», где он может «приютиться безопасно» – это его фантазия. В больных фантазиях Карася возникает погибающее в огне здание училища, которое ассоциируется с разрушением всей системы бursы: сгорает не только здание, но книги, учебники, начальники и учителя, цензора и аудиторы.

Дом Карася ограничен пространством его души и сознания, но и это последнее убежище оказывается разрушенным. В ситуации предельного отчуждения от мира фантазии Карася начинают принимать болезненный характер: «Он ясно начинает понимать всю ложь и безобразие своих картин, гонит их прочь, на душе делается пусто и противно, остается одна тошнота от неумеренных и бесплодных мечтаний <...> и таким образом, ни во внешнем, ни во внутреннем мире не осталось места, куда можно было спрятаться...» [1, с. 370].

Жестокие телесные истязания, система обучения, названная автором «ужасающей и мертвящей долбней» и «посмешищем всех образованных людей», мешающая видеть ученику предметы «ясно и четко», поселяют в душе Карася ненависть к бурсацкой «науке». Но при этом заставляют его мыслить иначе, он начинает анализировать окружающий мир, оттачивает остроумие, развивает наблюдательность, накапливает житейский опыт.

Противопоставление дома как места жизни и бursы – «мертвого дома» осуществляется писателем также и через соотношение ряда устойчивых

признаков того и другого: через освещение, звуки, цветовые осязательные характеристики. Так, например, в бурсе слышатся крики, плач, хохот, ругань, бесшабашный гвалт, лай, мяуканье и кряканье, свист и визг или же стоит *мертвая* тишина; отсутствует освещение (его либо нет вовсе, либо царит угрюмый и неприветливый полумрак), общая бесприютность подчеркивается запахом нечистот, холодом (стены, промерзающие зимой насквозь; ледяные одеяла, поверх которых во время сна бурсаки набрасывали на себя шинели и шубы; нетопленные холодные печи).

Пространственные знаки становятся у Помяловского выражением «непространственных» значений. *Духовное* училище – бурса предстает средоточием зла не только социального, но и нравственно-этического, находящего выражение в общей *без-духовности*, безнравственности, дикости, необузданной жестокости бурсацких нравов.

Образы дома, семьи и антидома-бурсы в «Очерках...» получают в перспективе повествования совершенно определенное наполнение. Бурсаки уже не имеют ни семьи, ни дома в привычном понимании. В конечном итоге, все они оказываются сиротами. Наполненный жизненным теплом родной дом существует, по преимуществу, в воспоминаниях некоторых бурсаков как несбыточная мечта о райской жизни. Реальный отчий дом в иных случаях обретает черты антидома (отцы не принимают под свой кров сыновей, вернувшихся из бурсы, избивают их). Реальный родительский дом как пространство, призванное защитить, укрыть человека, теряет свои функции. Так и Карась в момент отчаяния не хочет возвращаться домой, других бурсаков, сбежавших из училища, отцы возвращают обратно. Любые их попытки обрести дом (в том числе, женитьба на нелюбимой женщине) оказываются тщетными.

Но бурса же, осознаваемая героями как место и физических и душевных мук, как пространство смерти, дает некоторым воспитанникам возможность обретения точки опоры в себе: уже говорилось о том, что Карась начинает развивать себе способности к самообразованию, умение трезво смотреть на вещи.

В конце последнего, пятого очерка, пространство бурсы размыкается до образа Дома-России. Порядки, существующие в бурсе, обнаруживаются по всей стране. Образ бурсы дает основания для символически-обобщенной характеристики состояния русского мира.

Литература

1. Помяловский, Н. Г. Избранное / Сост., вступит. статья и примеч. Н. И. Якушина. – М. : Советская Россия, 1980.
2. Лотман, Ю. М. Дом в «Мастере и Маргарите» / Ю. М. Лотман // Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки. – СПб. : Искусство-СПБ, 2000. – С. 314–320.
3. Степанов, Ю. С. Константы: словарь русской культуры, испр. и доп. / Ю. С. Степанов. Изд. 3-е – М. : Академический проспект, 2004.

4. Цивьян, Т. А. Дом в фольклорной модели мира / Т. А. Цивьян // Семиотика культуры. Труды по знаковым проблемам. – Тарту, 1978. – № 10. – Вып. 463. – С. 65–76.
5. Щукин, В. Г. Дом и кров в славянофильской концепции. Культурологические заметки / В. Г. Щукин // Вопросы философии. – 1990. – № 1. С. 135–146.

ПАРИЖСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ПУШКИНА

Н. А. Рудикова

Томский государственный университет

В начале XIX века в России продолжается влияние французской культуры, которое началось в XVIII веке при дворе Елизаветы. Французская культура прочно вошла в жизнь русских людей. Философские идеи, образование, язык, светский этикет, мода, искусство, литература, – все это являлось эталоном, образцом для подражания. Париж воплощал для русского общества всю Францию. И.Э. Грабарь так говорит о статусе французской столицы: «Германия не есть еще Берлин, Италия – не только Рим, Испания – не только Мадрид, но Франция есть Париж и только Париж» [4, с. 5]. По-видимому, необходимо согласиться с этими словами.

Несмотря на то, что А.С. Пушкин никогда не бывал за границей, Франция была неотъемлемой частью его жизни и, несомненно, творчества. Культурная обстановка, в которой жил и воспитывался поэт, неизбежно вела его к ближайшему знакомству с французской жизнью. Воспитание детей в семье Пушкина ничем не отличалось от общепринятой тогда в обществе системы. Им нанимали французских учителей, которые занимались их образованием. Первым воспитателем Пушкина был французский эмигрант граф Монфор, человек образованный, музыкант и живописец, потом Русло, Шедель и другие. Ближайшие родственники поэта были галломаны. Однако сам Пушкин никогда им не был, для него характерно не пассивное и подражательное обращение к французской культуре, а осознанное и переработанное. Франция была для него своеобразным мостиком к другим культурам и ценностям. Для Пушкина, как и для многих представителей русского дворянства, французский был вторым родным языком, во французских переводах он знакомится с творчеством итальянских, английских, немецких, античных и восточных авторов. Поэт был очень хорошо осведомлен в фактах французской жизни, начиная с быта и явлений местного значения и кончая литературой и политикой. Никогда не выезжавший из России, Пушкин узнавал о Франции из газет и рассказов приезжавших оттуда соотечественников, чего было достаточно, чтобы жить интересами Парижа. Он читал «Journal des Débats», «Globe», «Gazette de France», «Temps», «National», а также парижские журналы «Revue Britannique», «Revue Rétrospective», «Revue de Paris». В числе его друзей и знакомых были люди, непосредственно близкие литературным кругам Франции и служившие посредниками

между ним и французскими писателями. Таковым был Соболевский, через которого Пушкин был знаком с Мериме, или Элим Мещерский, пропагандировавший во Франции русскую литературу.

Французская литература, которая составляла больше половины библиотеки автора, несомненно, сыграла огромную роль в становлении творчества Пушкина. На протяжении всей жизни его приоритеты в выборе образцов меняются, чему способствовали как политические изменения, которые происходили во Франции, так и развитие его собственного творчества. Отношение Пушкина к французской литературе многообразно: от пассивного восприятия до творческого претворения в собственных произведениях. Список французских авторов, которые были прочитаны Пушкиным и повлияли на его собственные произведения, бесконечен: это Буало, Расин, Бомарше, Лафонтен, Монтескье, Фонтенель, Вольтер, Руссо, Шенье, Мармонтель, Сталь, Нодье, Мериме, Стендаль, Бальзак, Жорж Санд и многие другие. Таким образом, можно сделать вывод, что Франция и, конечно же, Париж, как ее центр, занимали немалое место в жизни и творчестве А.С. Пушкина. Поэтому не случайно, парижские мотивы периодически возникают в его произведениях [7, с. 62–174].

В творчестве А.С. Пушкина нет развернутого описания Парижа, французская столица предстает в его произведениях как мозаика из воспоминаний героев, которые там побывали, элементов парижского быта, которыми пользуются русские, разговоров о политических событиях, происходящих во Франции. Пушкин создает своеобразные параллели между образом Парижа и образом российской действительности. Говоря о парижских мотивах в творчестве Пушкина, можно рассматривать его отношение к французской столице в контексте проблемы «свое-чужое». Однако, «свое» может превращаться в «чужое», «чужое», напротив, приближаться к «своему». Это происходит по мере вовлечения данной местности, людей или обстоятельств в необходимые, жизненно важные переживания и поступки человека. Так и для Пушкина, эта оппозиция постоянно изменяется в зависимости от его отношения к Франции. Несмотря на то, что автор очень любил и ценил свое отечество, все же Париж не воспринимается им как нечто враждебное. Он прочно закреплен в его жизни, еще в лицее у Пушкина было прозвище «француз», он говорит и пишет на французском языке, пользуется модными парижскими вещами. Таким образом, в свое творчество автор вписывает образ Парижа таким, каким его видели люди начала XIX века. Он не восхваляет его, как это делал Карамзин, и не относится к нему критически как Фонвизин. Пушкин пережил войну 1812 г. и оппозиционные настроения многих представителей русского общества к Парижу, поэтому он старается избегать каких-либо оценок и быть скорее диалектичным и справедливым.

Париж возникает во многих его романах и повестях 1825-1835 гг. В этих произведениях Париж последовательно воссоздается на протяжении XVIII – начала XIX в. В «Арапе Петра Великого» (1827) Париж показан в

двух плоскостях: изображение самой французской столицы, когда в ней жил Ибрагим и обращение к парижским влияниям уже в России. Интересен тот факт, что Париж в этом романе является исторически обусловленным пространством, потому что в основу сюжета Пушкин положил эпизоды из биографии одного из своих предков, Абрама Петровича Ганнибала, который по долгу службы находился в Париже в период с начала 1720 до конца 1722 г. Однако автор в пользу сюжета отступает в некоторых случаях от фактической и хронологической точности. Писатель показывает Париж времени правления Филиппа Орлеанского. После долгого царствования Людовика XIV, впавшего в ханжество, французское общество утратило идеалы и погрузилось в разврат и беспринципность. В быстром, сжатом очерке Пушкин характеризует целую эпоху с ее неповторимыми нравами, духом, культурой: «алчность к деньгам соединилась с жаждою наслаждений и рассеянности; имения исчезали; нравственность гибла» [2, с. 3]. Пушкин, говоря о нравственном упадке парижан, подчеркивает и их образованность. Автор сокрушается, что литература, ученость и философия вынуждены были угождать моде. Рисуя нравы того времени, он приводит цитату из «Орлеанской девственницы» Вольтера, характерного для этого периода автора:

Temps fortuné, marqué par la licence,
Où la folie, agitant son grelot,
D'un pied léger parcourt toute la France <...>
(Счастливое время, отмеченное вольностью нравов,
Когда безумие, звеня своей погремушкой,
Легкими стопами обегает всю Францию<...>) [2, с. 4]

Помимо характеристики парижских нравов, Пушкин для создания колорита эпохи упоминает и французские реалии: это парижское военное училище, в котором обучался Ибрагим; Пале-Рояль; имена Людовика XIV, герцогов Ришелье и Орлеанского и известных французских писателей Монтескье, Фонтенеля. Через сюжетную канву, связанную с арапом Петра Великого, писатель показывает разнузданность французского общества. Ибрагим, влюбленный в представительницу высшего света, графиню D., сначала попадает под влияние беззаботной парижской жизни, но вскоре его разочаровывает французская действительность, и он уезжает в Россию, где стремится найти уют и стабильность.

Однако и в России он сталкивается с веяниями парижской жизни. Оказавшись здесь, он вынужден рассказывать знатым лицам об образе жизни французской столицы, о праздниках и моде, потому что русское дворянское общество благоговело перед всем французским. В Россию приезжает и молодой Корсаков, с которым Ибрагим был знаком в Париже. Это типичный представитель русских молодых людей, которые покинули свою страну ради беспечной жизни в столице Франции. Для него Париж – это уже «свое», а Петербург воспринимается как «чужое». «<...> что ты еще не умер со скуки в этом варварском Петербурге! что здесь делают, чем занимаются?

кто твой портной? заведена ли у вас хоть опера?», – восклицает Корсаков, оказавшись в России [2, с. 14]. Привычкам парижского общества он не изменяет и здесь: всегда одет со вкусом и щегольством, читает французские книги, крайне учтив и любезен. Однако, несмотря на повсеместное следование парижской моде, не все восхищались его французскими манерами. Например, Гаврила Афанасьевич Ржевский, коренной русский барин, прозвал его «французской обезьяной». Таким образом, в романе «Арап Петра Великого» Россия и Франция показаны на «переломе»: от старого к новому. Однако, если во Франции это регрессивный процесс, то Россия, наоборот, представлена более нравственной и стабильной страной.

В 1831 г. Пушкин пишет роман «Рославлев», в котором также присутствуют парижские мотивы. Имя французской столицы упоминается здесь лишь вскользь. Известно, что отец Полины, любитель всего французского, бывал в Париже и там познакомился с *m-me de Staël*. Основная же идея романа – это разоблачение ложного патриотизма светских людей в годы Отечественной войны 1812 г. Поводом к написанию «Рославлева» послужил выход одноименного романа Загоскина, с которым Пушкин полемизирует. По словам Б. Томашевского, в романе Загоскина поэта возмутила «фальшь этого произведения с его человеконенавистнической, зоологической интерпретацией исторических событий величайшего значения, с его казенным патриотизмом» [7, с. 51]. Пушкин разоблачает светскую знать, которая произносит свои патриотические речи из-за трусости, а не благодаря своей любви к отечеству. Ведь до войны эти же люди относились ко всему русскому с презрением, превозносили Наполеона и во всем подражали парижской моде. Пушкин касается больного периода, когда Россия и Франция находились в конфронтации, что стало причиной военных действий. Однако поэт далек от того, чтобы культивировать ненависть к Франции. Выразителем своих идей Пушкин выбирает молодую девушку Полину. Она, несмотря на трепетное отношение к своему отечеству, восхищается Францией и даже влюбляется в пленного француза. Пушкин вводит в роман и представителя французского общества – это мадам де Сталь. Путевые заметки этой писательницы о ее посещении России в 1812 г. привлекли особое внимание Пушкина. С именем мадам де Сталь связаны его первые шаги в области политического воспитания и первое знакомство с новыми идеями в литературе. Он знал все ее главные произведения: романы «Дельфина» («*Delphine*») и «Коринна» («*Corinne*»), книгу «О Германии» («*De l'Allemagne*») и путевые записки «Десять лет в изгнании» («*Dix années d'exil*»). В романе мадам де Сталь предстает как образчик истинного патриотизма. Таким образом, Пушкин осуждает галломанию, из-за которой русские в бездумном подражании всему французскому забыли о своих корнях, о своем отечестве. Но, тем не менее, он не ненавидит Париж и не делает из французов врагов человечества.

В «Пиковой даме» (1833) вместе с образом старой графини в повесть входит Париж конца XVIII века. Русские аристократы изображаются на

фоне событий предреволюционной Франции. Пушкин лаконично, но исторически точно набрасывает картину жизни французского дворянства Парижа 1770-х гг. Исторические имена Ришелье, Сен-Жермена, герцога Орлеанского, парижская мода, балы, Версаль, *jeu de la Reine* (карточная игра у королевы), – все это помогает читателю воссоздать картину французской столицы того времени. Образ Парижа показан Пушкиным в параллели к образу Петербурга. Атмосфера жизни парижской аристократии, которая заключается в беззаботности, легкомыслии, разврате и бездумной трате денег на удовольствия, находит свое отражение и в образе жизни аристократов Петербурга. Их не интересует жизнь страны и народа, они равнодушны к политическим и социальным проблемам. Графиня шестьдесят лет назад прожигала жизнь в Париже, и, вернувшись в Россию, не изменяет своим привычкам и продолжает одеваться согласно парижскому вкусу, посещает балы и играет в карты. Прототипом старой графини считали княгиню Наталью Петровну Голицыну. Ее отец был дипломатом, и в молодости она жила за границей. Ее принимали во многих монарших домах, но знали еще и по ее страсти к карточным играм. Во Франции она была постоянным партнером по картам королевы Марии Антуанетты. Таким образом, в этой повести представлен диалектичный образ французской столицы. С одной стороны, Пушкин изображает Париж как центр европейской моды и вкуса, но в то же время обращает внимание и на оборотную сторону столичной жизни. Он воссоздает картину конца XVIII века, когда в Париже царит обстановка беззаботности и легкомыслия.

Несомненно, образ Парижа возникает и в знаменитом романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» (1823–1831). Этот роман требует отдельного рассмотрения, так как здесь возникает огромное количество реминисценций, так или иначе связанных с Парижем. Однако следует отметить, что в этом произведении влияние французского и, прежде всего, парижского пронизывает практически всю жизнь главных героев. В романе показано, как Париж и Франция входят в повседневность русского общества начала XIX века: это огромный пласт французской литературы, который вписан в роман, парижская мода, кулинарные пристрастия, образец светского поведения. В романе «Евгений Онегин» изображен одновременно и «галантерейный Париж», «Париж моды», складывающийся из поведения героев, увлечения парижскими новинками в области моды и предметов быта, так и духовный Париж, источник вкуса, способствующий развитию личности. Здесь французская столица не показана топографически, она предстает через призму жизни русского дворянства.

Таким образом, парижские мотивы в творчестве А.С. Пушкина, которые присутствуют в разных произведениях, являются своеобразными осколками, которые в совокупности создают единое целое.

Литература

1. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений / А. С. Пушкин. В 19 т. Т. 6. – М., Воскресенье, 1999. – 698 с.

2. Пушкин, А. С. Полное собрание сочинений / А. С. Пушкин. В 19 т. Т. 8. Кн. 1 – М., Воскресенье, 1999. – 495 с.
3. Вольперт, Л. И. Пушкин и психологическая традиция во французской литературе / Л. И. Вольперт. – Таллин : Ээсти раамат, 1980. – 215 с.
4. Калитина, Н. Н. Музеи Парижа / Н. Н. Калитина. – М. : Искусство, 1967. – 253 с.
5. Набоков, В. Комментарии к «Евгению Онегину» Александра Пушкина / В. Набоков. – М. : Интелвак, 1999. – 1008 с.
6. Онегинская энциклопедия: В 2 т. Т. 1. А-К. – М. : Русский путь, 1999. – 576 с.; Т. 2. Л-Я; А-Z. – М. : Русский путь, 2004. – 804 с.
7. Томашевский, Б. Пушкин и Франция / Б. Томашевский. – Л. : Советский писатель, 1980. – 496 с.

ЗАРУБЕЖНАЯ РЕЦЕПЦИЯ РАССКАЗА А. П. ЧЕХОВА «СТУДЕНТ»

А. С. Семенкова

Томский государственный педагогический университет

Произведения А.П. Чехова переведены на большинство языков мира. Это относится и к прозе, и к драматургии, причем переводы пьес более востребованы. Пьесы Чехова ставятся на сценах всего мира.

Сам Чехов неоднозначно относился к переводам на другие языки. Его, конечно, радовало, что расширяется круг его читателей, но качество переводов порождало скепсис. В письме 1902 г. он пишет: «... Видел я много переводов с русского – и в конце концов пришел к убеждению, что переводить с русского не следует». В следующем году в письме Чехова к жене читаем фразу, выражающую полную безнадежность: «... Пускай переводит всякий желающий, все равно толку никакого не будет».

Обращение к зарубежной рецепции творчества любого писателя имеет две функции: во-первых, позволяет увидеть «чужую» точку зрения и, во-вторых, открывает новые грани в самом оригинале.

Литературное взаимодействие русской литературы с литературами Великобритании, Германии и США, имеющими мировой статус, является традиционным. Первые переводы Чехова появились на немецком еще при жизни писателя, затем последовали английские и французские (которые более остальных импонировали самому писателю). Переводы оказали влияние на зарубежные новеллистику, драматургию и театр и не раз привлекали внимание литературоведов (см., например, [5]).

Наиболее объективную информацию о рецепции Чехова дают сами переводы. Мы и обратимся к двум: немецкому (перевод Маргы Эрб) и английскому (перевод Алекса Миллера). Какой художественный мир видят зарубежные читатели? Соответствует ли он картине мира писателя? Чтобы ответить на эти вопросы, мы обратимся к одному из творений писателя – небольшому по объему рассказу «Студент», который наиболее полно отражает смысл творческого и жизненного кредо писателя начала 1890-х годов.

Этот рассказ относится к послесахалинскому периоду, для которого характерна «активная позиция человека, выражаемая тематически или сюжетно» [8, с. 17]. В «Студенте» она только намечается, потому что активной деятельности героя в сюжете нет, Иван Великопольский лишь приближается к этой позиции в ходе повествования. Однако некоторые критики отметили рассказ как поворотный момент в творчестве писателя.

Сюжет рассказа строится на традиционном мотиве пути: Иван Великопольский, студент духовной академии, возвращается домой, а по дороге рассказывает двум крестьянкам историю апостола Петра. Природные и пространственные образы произведения (лес, ветер, зима, холод, огонь, огоры, деревня, костер, дом) предстают в «видении» главного героя. На это в начале текста указывает лексема «по соседству», а затем такая организация художественного пространства продолжает акцентироваться лексемой «кругом», встречающейся пять раз. Точка зрения героя оказывается организующим центром, по отношению к которому выстраивается весь мир, что соответствует позиции одинокого эгоцентрического сознания. Переломным моментом в рассказе становится разговор героя с двумя вдовами у костра.

Топос костра несет в себе богатые культурные коннотации. С древних времен этот образ связан с семантикой не только домашнего очага, но и объединения людей друг с другом и с высшими началами бытия. И в рассказе Чехова костер выполняет для героя такую смысловую функцию, помогая ему преодолеть духовную изоляцию. Около костра происходит коммуникативный акт, содержанием которого становится история, где также фигурирует костер, горевший девятнадцать веков назад. Этот евангельский костер связан для рассказывающего о нем героя с ощущением его собственного одиночества и символизирует одиночество, слабость человека как такового в чужом и враждебном мире. Но именно тогда, когда рассказ Ивана об одиноком страдании апостола Петра достигает трагической кульминации, обнаруживается отклик слушательниц студента возле костра на вдовьих огородах, делая их ближе герою. Одиноким отступник Петр как бы искупает свой грех девятнадцать столетий спустя, помогая Ивану Великопольскому обрести себя.

Студент продолжает свой путь домой, но его мрачные мысли сменяет радость: «То, о чем он только что рассказывал, что происходило девятнадцать веков назад, имеет отношение к настоящему, <...> к нему самому, ко всем людям» [9, с. 309]. Костер выступил своеобразным средством установления диалога с миром. Студент понимает, что в мире он не одинок и что миру он не безразличен. «Возвращение домой становится теперь для героя выражением самоидентификации личности» [8, с. 28].

В теории перевода различают три разновидности перевода (см.: [4, 6, 10]): а) подстрочный, в котором каждое слово переводится буквально, он используется для дальнейшей работы над текстом; б) дословный, в котором допускается некоторая свобода в передаче формы и содержания; в) собственно художественный – с использованием возможностей художественного

языка; такой перевод допускает свободу в передаче формального плана для улучшения качества передачи внутреннего плана.

Художественность этих двух переводов можно поставить под сомнение по ряду причин. Во-первых, оба являются дословными: сохраняются лексический и синтаксический уровни, но в ряде случаев переводчики используют альтернативную передачу как слов, так и синтаксических конструкций. Общее следование чеховской простоте не дает желаемого успеха: глубинный смысл не раскрывается, а запутывается и теряется. Особенно часто это происходит с употреблением ряда слов, соединенных в чеховском тексте только с помощью интонации. У Чехова в таких случаях обычно используется принцип градации: второе слово является уточнением к первому, углубляет его семантику. В переводе же мы видим, что усиление смысла вообще теряется, так как слова соединяются не только интонацией, но и союзом: «хорошая, тихая / *fine and still* / *schön und still*». В оригинале «хорошая» погода – именно та, которая «тихая», в переводе это одновременно и хорошая погода, и тихая. В следующем примере из немецкого перевода мы видим подобную ситуацию: «слезы, крупные, изобильные / *Tränen, reichlich und gross*»: слезы характеризуются двумя признаками, как и в случае с погодой. В английском варианте налицо даже перестраивание конструкции, при котором теряется лексема «изобильные»: «*big tears flowed freely down her cheeks*».

Следует отметить, что все пространство мира, в котором обитает студент, зарубежный читатель видит не глазами героя, а как бы своими глазами. В переводах можно выделить автора, тогда как в оригинале он отсутствует. В оригинале принцип «видения глазами героя» задается лексемой «по соседству», актуализирующей семантику персональной точки отсчета, в качестве которой выступает герой. В переводах это передано как «*in the swamps close by*» («в болотах поблизости»); «*in den benachbarten Sümpfen*» («в соседних болотах»), т. е. уединенное сознание студента не становится центром читательского наблюдения.

Для того чтобы определить, насколько адекватно отображается авторская идея, нужно обратить особое внимание на топоним костра. Чехов дифференцирует лексемы «огонь» и «костер», используя особую технику повторов. Слово «костер» употребляется в ситуациях непосредственной близости, реального диалога персонажей («сказал студент, подходя к костру»), а «огонь» используется тогда, когда этой ситуации еще нет («только на вдовьих огородах около реки светился огонь») или когда она уже закончилась («одиноким огонь спокойно мигал в темноте»). В переводах отсутствует такое разведение синонимов. В немецком варианте используется одно и то же слово «*das Feuer*», не имеющее в словаре значения «костер» [3, с. 315]; но в немецком языке есть слово «костер» – «*der Scheifenhäufen*», оно связано с другим (негативным) аспектом религиозного контекста. В английском тексте понятия смешиваются: «огонь» и «костер» переданы как «*fire*» и «*light*»; этим словам присуще значение «костер», но в основном

всегда они переводятся как «огонь» и «свет» соответственно. Еще в тексте имеется лексема «campfire» – «бивачный костер», у которой отсутствует культурная семантика очага.

Отдельно следует выделить глагольные лексемы. Как уже говорилось, в сознании главного героя прослеживаются изменения, которые в тексте оригинала выражены: а) глаголами с процессуальной семантикой – «протянул», «переправляться», «подниматься», «возвращаться»; б) глаголами прошедшего времени, употребляемыми в значении настоящего и также обозначающими тем самым процесс – «горел», «стемнело», «светился», «всхлипнула», «глядел», «оглянулся», «овладевали». Таким образом перед нами предстает живая движущаяся картинка. В большинстве случаев в переводах представлены глаголы простого прошедшего времени Past Simple и Präteritum, использующиеся в повествовании. Но эти глаголы свидетельствуют о уже прошедшем, завершенном действии, а не о процессе.

Наиболее существенным средством для создания семантики процессуальности является у Чехова целый ряд слов, связанных с глаголом «тянуть», которые повторяются на протяжении всего рассказа и органично приводят к образу цепи, протянувшейся из прошлого в настоящее. В этом ряду есть не только глаголы (например, существительное «тяга»). Глагол «протянул», употребленный в начале рассказа применительно к вальдшнепу, переведен как «flew by» («пролетел»), «strich vorüber» («пролетел»). Таким образом, существенная для оригинала цепочка родственных слов в переводных текстах сразу нарушается. Но фраза «сказал студент, протягивая к огню руки» в английском варианте передана правильно – «said the student, stretching out his hands to the fire» («сказал студент, протягивая руки к огню»). В немецком тексте студент опять совершает два действия последовательно, а не вместе: «sagte der Student und streckte die Arme zum Feuer aus» («сказал студент и вытянул руки к огню»), тогда как у Чехова приобщение к миру и сближение с людьми («протягивая») совершается в коммуникации («сказал»). Для передачи семантики процессуальности переводчики иногда прибегают к вспомогательным средствам; например, глагол «овладевали» (последний в тексте) передается как «took possession of him little by little» («брали его во владение мало-помалу»); «ergriffen allmählich von ihr Besitz» («захватывали его во владение постепенно»).

Подводя итоги нашему краткому анализу, можно сказать, что переводчикам встретились трудности, обусловленные спецификой не только русского языка, но и чеховского текста с его тонкой внутренней образно-смысловой организацией. В ряде случаев переводчиками были найдены удачные решения, но в целом очевидно, что перелом во внутреннем мире героя для иностранного читателя выглядит существенно иначе, чем для русского.

Литература

1. Der Student [Text] / A. P. Tschechow. Aus den Notizen eines Jähzornigen. Erzählungen. – Leipzig, 1976. – S. 147–151.

2. The Student [Text] / Anton Chekhov. Collected works in 5 volumes. – М., 1988. – Volume 3. Stories 1890-1895. – P. 274–277.
3. Большой немецко-русский словарь / К. Лейн, Д. Г. Мальцева, А. Н. Зуев и др. – М., 2006. – 1038 с.
4. Казакова, Т. А. Художественный перевод. Теория и практика / Т. А. Казакова. – М., 2007. – 544 с.
5. Литературное наследство / Ред.-сост. З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая. – М., 1997. – Т. 100. Кн. 1: Чехов и мировая литература. – 639 с.; Литературное наследство / Ред.-сост. З. С. Паперный, Э. А. Полоцкая; отв. ред. Л. М. Розенблюм. – М., 2005. – Т. 100. Кн. 2: Чехов и мировая литература. – 815 с.
6. Мостицкий, И. Искусство перевода и его проблемы / И. Мостицкий [Электронные данные]. – Режим доступа : <http://rh.1963.ru/art.htm>
7. Мюллер, В. К. Большой англо-русский словарь. – М., 2007. – 706 с.
8. Разумова, Н. Е. Творчество А.П. Чехова. Смысл художественного пространства (1890 – 1900-е годы) : пособие по спецкурсу / Н. Е. Разумова. – Томск, 2005. Часть 2. – 75 стр.
9. Чехов, А. П. Студент [Текст] / А. П. Чехов // Полн. собр. соч.: В 30-ти т. Соч.: в 18 т. – М., 1985. – Т. 8. – С. 306–309.
10. Чуковский, К. Высокое искусство [Текст]. – М., 1968. – 384 стр.

ОБРАЗ «ПИКОВОЙ ДАМЫ» В «ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ» А. А. АХМАТОВОЙ

А. Е. Сискевич

Томский государственный педагогический университет

В набросках к «Прозе о поэме» Ахматова, в числе прочих источников указывает «Пиковую даму» Пушкина, помещая ее в самом начале списка. По ее мнению, «Пиковая дама – и просто светская повесть 30-х гг. XIX века, и некий мост между XVIII и XIX веками (вплоть до обстановки комнаты графини), и библейское «Не убий» (отсюда все «Преступление и наказание»), и трагедия старости, и новый герой (разночинец), и психология игрока (очевидно, беспощадное самонаблюдение), и проблема языка (каждый говорит по-своему, особенно интересен русский язык старухи – докарамзинский; по-французски, надо думать, она говорит не так)» [1, с. 228].

Пиковая дама» Пушкина привлекала Ахматову своей тайнописью, излюбленным приемом самой поэтессы, сделавшей из своей «Поэмы без героя» «шкатулку с тройным дном» [1. Т.3, с. 195]. Об этом приеме она размышляет в своих пушкинских штудиях. Так, Ахматова не очень высоко ставит художественные достоинства «Дубровского» Пушкина как «вещь без тайны» [1. Т. 6, с. 164], в отличие от «Пиковой дамы».

Говоря о характере финала пушкинских произведений, Ахматова снова приводит в пример «Пиковую даму»: «Нет ничего более траурно-мрачного и фатально-торжественного, чем развязка «Пиковой дамы» (сумасшедший дом Германа, немилый брак Лизы и будущая мученица – девочка воспитан-

ница)» [1. Т. 6, с. 124]. Поэтесса не раз возвращалась к сцене похорон старой графини, видя в ней символический смысл. Так, в автобиографических заметках, вспоминая улицу, на которой она жила в детстве, Ахматова пишет: «...А иногда по этой самой Широкой от вокзала или к вокзалу проходила похоронная процессия невероятной пышности В каретах, следующих за катафалком, сидели важные старухи с приживалками, как бы ожидающие своей очереди, и все было похоже на описание похорон графини в «Пиковой даме». И мне (потом, когда я вспоминала эти зрелища) всегда казалось, что они были частью каких-то огромных похорон всего XIX века. Так хоронили в 90-х годах последних младших современников Пушкина. Это зрелище при ослепительном снеге и ярком царскосельском солнце – было великолепно, оно же при тогдашнем желтом свете и густой тьме, которая сочилась отовсюду, бывало страшным и даже как бы <инферральным>» [1. Т. 5, с. 171].

Этот же мотив звучит и в стихотворении «Август 1940»: «Когда погребают эпоху, / Надгробный псалом не звучит» [1. Т.1, с. 481].

В «Поэме без героя» Ахматова снова говорит о «похоронах» уходящей эпохи:

Не море ли?
Нет, это только хвоя
Могильная, и в накипах пен
Все ближе, ближе...
Marche funebre...
Шопен...

[1. Т. 3, с. 167]

Образ «могильной хвои», возможно, заимствован из «Пиковой дамы»: «Он [Герман] поклонился в землю и несколько минут лежал на холодном полу, усыпанном ельником» [2, с. 223].

Полная опасных намеков «мазурочная болтовня» Томского с Лизаветой Ивановной звучит в атмосфере, воспроизведенной в «Поэме...» Ахматовой: «В черном небе звезды не видно, / Гибель где-то здесь, очевидно, / Но беспечна, прятна, бесстыдна / Маскарадная болтовня» [1. Т. 3, с. 176].

Помимо повести Пушкина на «Поэму без героя», по-видимому, оказал влияние спектакль В.Э. Мейерхольда по опере П.И. Чайковского «Пиковая дама». Режиссер появляется в числе участников новогоднего маскарада в «Прозе о Поэме» в образе «демонического доктора Дапертутто» [1. Т. 3, с. 266]. Псевдоним этот был взят режиссером из повести Гофмана «Накануне Нового года». Кроме того, книгу Мейерхольда «О театре» поэтесса упоминает в списке источников «Поэмы без героя». Спектакль «Пиковая дама» был поставлен режиссером в 1935 г. в Ленинградском Малом оперном театре. Мейерхольд «пушкинизировал» оперу, перенес время ее действия в 30-е гг. 19 в. и сделав тем самым персонажей оперы современниками Пушкина [3, с. 299].

Романтический портрет Демона в «Поэме без героя» («На стене его твердый профиль / Гавриил или Мефистофель / Твой, красавица, паладин?» [1. Т. 3, с. 182]), с одной стороны, напоминает описание Германа в пушкинской повести: «Этот Герман ... лицо истинно романтическое: у него профиль Наполеона, а душа Мефистофеля. Я думаю, что на его совести по крайней мере три злодеяния» [2, с. 206], а с другой – отсылает к сценической находке Мейерхольда: «В то время, как Лиза произносит в одиночестве свой печальный диалог, по авансцене вдоль перил канала движется Герман. <...> Герман силуэтом движется вдоль окон» [3, с. 305]. Этот «загадочный силуэт» возникает в одном из ахматовских набросков, не вошедших в «Поэму без героя»: «И сияет в ночи алмазной, / Как одно виденье соблазна, / Тот загадочный силуэт» [1. Т. 3, с. 207].

Из спектакля Мейерхольда в «Поэму без героя» пришел образ винтовой лестницы, ведущей в спальню графини: «Посреди сцены комната графини. Эту комнату, похожую на мавзолей времен Директории, окаймляет лестница, спиралью бегущая слева направо» [3, с. 306]. Это соответствует пушкинскому тексту: «В спальне за ширмами увидите две маленькие двери: справа в кабинет, куда графиня никуда не входит; слева в коридор, и тут же узенькая витая лестница: она ведет в мою комнату» [2, с. 201]. Образ витой лестницы в «Поэме без героя» еще раз появляется в описании спальни Колумбины: «В стенках лесенки скрыты витые» [1. Т. 3, с. 184]. В первой части «Поэмы без героя» на лестничной площадке происходит развязка:

После... лестницы плоской ступени,

Вспышка газа и в отдалении

Ясный голос: «Я к смерти готов». [1. Т. 3, с. 45]

Тема стихотворения, возможно, связана с воспоминанием о Н. Гумилеве и его посещении квартиры Ахматовой на Сергиевской улице в 1921 г., о чем поэтесса рассказала П. Н. Лукницкому 26 апреля 1925 г. Квартира была расположена на втором этаже, но войти в нее надо было через третий этаж, а «к темной (потайной прежде) винтовой лестнице, по которой можно было прямо из квартиры выйти на улицу. Лестница была совсем темная, и когда Николай Степанович стал спускаться по ней, АА сказала: “По такой лестнице только на казнь ходить”...» [4, с. 162] С Гумилевым, по-видимому, связано и одно из четверостиший 1958 г., где Ахматова примеряет роль старой графини на себя: «От меня, как от той графини, / Шел по лесенке винтовой...» [1. Т. 2 (1), с. 222]. По мнению В.Я. Виленкина, толчком к созданию четверостишия могла послужить акварель театрального художника В.В. Дмитриева к «Пиковой даме», которую Ахматова увидела «в 58-м, кажется» году [5, с. 67.]. М.М. Кралин указывает также, что в 1958 г. Ахматова познакомилась со статьей С.А. Рейсера «Дворцовая набережная, 4», в которой идентифицируется дом Салтыковых, где жила приятельница Пушкина, супруга австрийского посланника графиня Д.Ф. Фикельмон, с местом действия «Пиковой дамы» Пушкина [6, с. 334].

Со временем Пиковая дама становится одной из литературных масок поэтессы. В одном из незаконченных стихотворений 60-х годов читаем: «Путь мой назначен одною из карт, / Тою, которой не буду» [1. Т. 2 (2), с. 146]. М.М. Кралин отмечает также «наиболее любопытный случай собственной биографии на этот литературный персонаж ... в набросках ахматовской “пушкинской прозы”, оставшейся неопубликованной: «Другое окончание «Пиковой Дамы». Герман влюбляется в старуху. И сходит с ума от ревности. В свете странные слухи. Старуха пишет стихи». [6, с. 334]

Эту же тему продолжает набросок, возможно связанный с драмой «Энума Элиш»:

И будешь ты из тех старух,
Что всех переживут,
Теряя зренье, память, слух... [1. Т. 2(1), с. 223]

Кроме того, свою фотографию 1936 г., скомпонованную в виде игровой карты «Пиковая дама», Ахматова охотно дарила друзьям.

Обращаясь к сценическим приемам Мейерхольда, Ахматова вводит в «Поэму без героя» образы «мейерхольдовых арапчат» – слуг просцениума, заимствованных режиссером из японского театра и представленных в костюмах арапчат из театральных постановок XVIII века: «Видишь там, за вьюгой крупчатой / Мейерхольдовы арапчата / Затевают опять возню. / А вокруг старый город Питер...» [1. Т. 3, с. 284].

В одном из набросков к балетному либретто «Тринадцатый год», написанному поэтессой по мотивам первой части «Поэмы без героя» «мейерхольдовы арапчата» раздвигают занавес, показывая панораму Петербурга [1. Т. 3, с. 284]. В постановке «Пиковой дамы» Мейерхольда особую роль играет пейзаж старого Петербурга, обрамляющий сценическое действие: «Пейзаж. Красивые чугунные ворота, который так характерны для старого Петербурга. На их фоне – Герман, без слов, без движений. <...> Они (действующие лица – А.С.) сейчас выйдут на улицу, где ждет их воздух холодный, ветреный, ждет петербургский пейзаж...» [3, с. 303–304].

В одной из строф, не вошедших в «Поэму без героя» Петербург предстает как город Пиковой дамы, где каждый шаг не приводит к цели, а только уводит от нее:

Но наверно вокруг тот самый
Страшный город Пиковой дамы
С каждым шагом все дальше дом. [1. Т. 3, с. 208].

С этой строфой тематически связан еще один незавершенный набросок-двустихие: «Самый черный и душный самый / Этот город Пиковой Дамы» [1. Т. 2 (1), с. 613]. В стихотворении «Городу» (1950-е гг.) сам Петербург, находящийся во власти адской фантазмагии, оказывается проигран в карты: «Ты как будто проигран в карты / За твои роковые марты и за твой роковой апрель» [1. Т. 2 (2), с. 54]. Стихотворение написано строфой «Поэмы без героя», что позволяет, по мнению С.А. Коваленко, отнести его к числу вариантов, не вошедших в текст поэмы [7, с. 355].

Так, В «Поэме без героя», которую Ахматова называла «петербургской повестью», Пиковая дама выступает как «знак страшного Петербурга», отсылающий как к классическому пушкинскому тексту, так и к его сценической интерпретации, предпринятой Мейерхольдом.

Литература

1. Ахматова, А. А. Собрание сочинений / А. А. Ахматова. В 8 т. – М. : Эллис Лак, 1998 – 2005. – Т. 3.
2. Пушкин, А. С. Сочинения / А. С. Пушкин. В 3 т. – М. : Художественная литература, 1985. – Т. 3.
3. Мейерхольд, В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. 2. 1917–1939 / В. Э. Мейерхольд. – М. : Искусство, 1968.
4. Лукницкий, П. Н. Аsumiana. Встречи с Анной Ахматовой / П. Н. Лукницкий. – Париж : YMCA-PRESS, 1991.
5. Виленкин, В. Я. В сто первом зеркале / В. Я. Виленкин. – М. : Советский писатель, 1987.
6. Кралин, М. М. Комментарии / М. М. Кралин // Ахматова А. А. Сочинения: В 2 т. – М. : Правда, 1990. – Т. 2.
7. Коваленко, С. А. Комментарии / С. А. Коваленко // Ахматова А. А. Собр. соч.: В 8 т. – М. : Эллис Лак, 1999. – Т. 2 (2).

«ГОРЕ ОТ УМА» КАК ПРОБЛЕМА ВРЕМЕНИ: Н.В. ГОГОЛЬ И А.С. ГРИБОЕДОВ

А. В. Скрипник

Томский политехнический университет,

Институт международного образования и языковой коммуникации

Начало XIX века (20-е годы) – эпоха столкновения отцов и детей. Россия оказывается по разные стороны баррикады. Отцы в большинстве своем – сторонники консервативных взглядов, а дети (подобно Чацкому) «вольность хотят проповедать». Можно выделить две эпохи в развитии этой проблемы. Первая эпоха – раскол русской мысли, столкновения внутри дворянского общества (20-е годы), вторая – торжество реакции (30-е годы). Соответственно произведения Грибоедова и Гоголя можно отнести к этим эпохам. Если в 20-е годы «Горе от ума» еще можно было назвать комедией, т.к. оставалась надежда на выход из тупика, то в 30-е годы становится очевидно, что выход из тупика невозможен, и «Записки сумасшедшего» можно назвать скорее трагедией человека с пробудившемся умом, дерзнувшего бросить вызов обществу.

Интерес к проблеме сумасшествия отразился прежде всего в литературе того времени. Повести о «гениальных безумцах» В.Ф. Одоевского, предназначенные для «Дома сумасшедших», «Петербургские повести» Гоголя, произведения немецких романтиков, рассуждения о причинах сумасшествия испанцев в статье П.В. Киреевского «Современное состояние Испа-

нии», опубликованной в «Европейце» демонстрируют, что проблема безумия была одной из ведущих в литературе первой трети XIX века. Но своеобразным синтезатором всех идей в контексте темы сумасшествия и разговора о Гоголе следует назвать комедию А.С. Грибоедова «Горе от ума», которая будет рассмотрена в данной работе в связи с «Записками сумасшедшего».

Вначале хотелось бы сказать несколько слов о проблеме ума в комедии Грибоедова и повести Гоголя. «Заглавие «Горе от ума» говорит довольно определенно, что основная проблема пьесы есть проблема ума или интеллекта. <...> «Горе от ума» значит прежде всего «Горе уму» (как это и было в первоначальном варианте заглавия – А. С.), т.е. горе тому, кто является носителем ума. <...> Ум неизбежно причиняет горе, как своему субъекту, так и объекту – такова мысль заглавия пьесы» [4, с. 312–313]. И действительно, ум Чацкого приносит горе не только ему, но и всем, кто оказывается рядом и попадает к нему на язык. Иное дело Поприщин. От его проснувшегося понимания страдает только он сам, а другие не воспринимают его всерьез, как и прежде. В начале повести поведение Поприщина указывает на молчалинскую философию жизни. Уже сама номинация героя – Молчалин – напоминает поприщинский рефрен «молчание, молчание». Как и Молчалин, Поприщин вовсе не похож на сумасшедшего, а вполне соответствует молчалинской философии здравомыслящего человека: он, по выражению Чацкого, «низкопоклонник и делец», преклоняющийся перед его превосходительством и «по должности» чинящий ему перья, подобно тому, как Молчалин угождает Фамусову и Софии, следуя заветам отца. Его главное оружие – безмолвие: София: «При батюшке три года служит, <...> безмолвием его обезоружит» [2, с. 157]. Оба героя считают, что подобным образом они могут дослужиться до высоких чинов. Да и образ жизни у них одинаков – «День за день, нынче, как вчера» [2, с. 160] – для Молчалина это: «К перу от карт? и к картам от пера» [2, с. 160], для Поприщина такое же однообразное течение жизни – служба в департаменте, дома «большею частию лежал на кровати» [1, с. 199]. Широта их кругозора ограничивается чтением незамысловатых произведений: Поприщин читает стихи Н.П. Николева и переведенные Лабзиным немецкие романы, Молчалин – «образцовые глупости» Фоми Фомича.

Однако имеется и существенное отличие. У грибоедовского героя есть два «чудеснейших» таланта, которые помогут ему в достижении своих целей: «умеренность и аккуратность» [2, с. 161], а гоголевский герой как раз страдает от отсутствия оных: у него нет порядка ни в деловых бумагах: «дело иной раз так спутаешь, что сам сатана не разберет» [1, с. 193], ни во внешнем виде: «Совершенная черепаха в мешке...» [1, с. 204], «Волоса на голове его очень похожи на сено» [1, с. 205]. Кроме того, Поприщин лишен и умеренности: он не хочет ждать, он сразу становится уже не генералом, а испанским королем.

Гоголевский герой оказывается на порядок выше Молчалина после того, как происходит его прозрение. Хотя можно сказать, что уже в самом начале повести ему присущи зачатки самоанализа, да и форма записок указывает на то, что в центре должен быть самосознающий герой. Этого нельзя сказать о Молчалине. Невозможно проследить эволюцию его образа, т.к. она отсутствует. Молчалин остается Молчалиным на протяжении всей комедии, он лишь обосновывает и раскрывает свою философию жизни, но не меняет ее. Иное дело – Поприщин, который ближе к середине повести (после нахождения собачьей переписки), начинает больше походить на Чацкого, чем на Молчалина. Подобно Чацкому, он начинает анализировать окружающую его действительность и находить в ней пороки. Гоголевский герой прорывается сквозь свое молчание и выходит за пределы служебного поприща на духовное. В связи с этим начинает акцентироваться проблема гонения на инакомыслие. Поприщина гонят отовсюду, даже с этого света. Обретя свое духовное поприще, он становится двойником Чацкого. Сама семантика фамилии грибоедовского героя в ее первоначальном варианте – Чадский – может быть истолкована как номинация человека, находящегося в чаду своих мыслей [4, с. 343]. То же можно сказать и о Поприщине. Вся его жизнь – жизнь в мире собственных иллюзий: сначала мечты о жизни в высшем обществе, затем – о жизни в Испании. Его мысли, вовсе не безумные по сути, как и мысли Чацкого, не понятны другим и не востребованы ими.

Семантика фамилии гоголевского героя восходит к древнерусскому слову «поприще», которое имеет двойное значение. С одной стороны, по Далю, это – «пространство, на котором подвизаются или действуют», а с другой – дневная мера пути (около 20 верст). Таким образом, в фамилии главного героя заложена семантика пути, восхождения, вытеснения одного пространства другим. Поприщин проходит путь от униженного состояния титулярного советника до обретения своей человеческой сущности. Кроме того, слово «поприще» происходит от глагола «попирать», «попрать», известного уже в церковно-славянском языке, который является однокоренным «прению», «спору» [3, с. 425]. В связи с этим можно выделить еще один аспект семантики фамилии: поправ нормы и приличия света, герой вступает с ним в своеобразные прения.

По мнению М.А. Александровой, к образу Чацкого применима триединая формула «странен» – «смешон» – «безумен» [5, с. 95]. Эту формулу можно отнести и к Поприщину. О своем смешном поведении Чацкий говорит: «Я сам? Не правда ли, смешон?» [2, с. 155] Далее он заявляет и о своей странности: «Я странен, а не странен кто ж?» [2, с. 155] В обоих случаях реплики Чацкого обращены к Софии, это она, прежде всего, считает его смешным и странным. Софи у Гоголя также смеется над Поприщиным, о чем он узнает из письма Меджи: «Софи никак не может удержаться от смеха, когда глядит на него» [1, с. 205]. «Сумасшествие» героев связано с любовной темой. И Чацкий, и Поприщин оказываются обманутыми в любви, что служит одной из причин их прозрения.

Одним из сквозных мотивов для исследуемых произведений является мотив поиска человека в этом бездуховном мире и бесполезность этого поиска. Ср.: Поприщин: «Мне подавайте человека! Я хочу видеть человека; я требую пищи, той, которая бы питала и услаждала мою душу» [1, с. 204].

Чацкий

Где, укажите нам, отчества отцы,

Которых мы должны принять за образцы? [2, с. 142]

Причины сумасшествия героев также похожи: Поприщин начитался собачьих писем, газет, а Чацкий, по мнению Фамусова, сошел с ума от чтения зловредных книг, которые давно пора сжечь. Мотив высокого, книжного безумия восходит своими корнями к сервантесовскому «Дон Кихоту». Сумасшествие героев – это, прежде всего, их прозрение. Они начинают видеть и понимать то, что не видно остальным, что раньше было скрыто и от них: лицемерие, чинопоклонничество, уважение в человеке лишь его звания и материального положения. Ср.: Поприщин: «Все или камер-юнкер, или генерал. Все, что есть лучшего на свете, все достается или камер-юнкерам, или генералам» [1, с. 205]; Чацкий : «Мундир! Один мундир!» [2, с. 143].

С образом возлюбленных связан еще один аспект темы сумасшествия. Как говорилось ранее, одной из причин сумасшествия Поприщина стала его безответная любовь к Софи. София у Грибоедова также является источником всех бед Чацкого. Он ехал к ней признаться в своей любви, но натолкнулся на ее холодность и «лицо святейшей богомолки». Именно София, желая отомстить Чацкому, становится отправным пунктом сплетен о его сумасшествии.

Еще один значимый для Гоголя мотив можно встретить в комедии. Это собачья тематика. Прежде всего, это уподобление людей животным: «Был спрятан человек и щелкал соловьем», София о Чацком: «Не человек, змея!», о слугах: «Ослы!», рассуждение Загорецкого о баснях: «Насмешки вечные над львами! над орлами!», сопоставление какой-либо части туловища с животным: «Тот черномазенький, на ножках журавлиных». Такое сопоставление, а если точнее, то и полное неразличение, людей и животных можно проследить и в связи с собачьей темой, входящей в комедию с образом Хлестовой. Чацкий о ней: «Воспитанниц и мосек полон дом?» [2, с. 122]; Хлестова сравнивает аrapку с кошкой: «Сердитая! Все кошачьи ухватки!» [2, с. 175] и прямо заявляет о ее звериной сущности: «их, как зверей, выводят напоказ» [2, с. 175]. Для Хлестовой все едино: и аrapка, и воспитанницы, и собачки. Сопоставление людей и собак встречается и в «Записках сумасшедшего», причем мифологема собаки в гоголевском пространстве имеет несколько значений. В научной литературе уже не раз ставилась проблема параллелизма и двойничества собачьего и человеческого миров, где собаки – двойники людей, а человеческий мир живет по «собачьим законам». В аспекте зооморфизма возникают ассоциации со следующими фразеологизмами: «собачья жизнь» главного героя и «собачья комедия», которую он ломает. Также письма собак служат толчком к прозрению и сумасшествию

Поприщина, именно из них он узнает подробности жизни того мира, в который стремился попасть. Молчалин, желая угодить Хлестовой, хвалит ее шпица: «Ваш шпиц – прелестный шпиц, <...> шелковая шерстка!» [2, с. 178]. Шпиц – один из способов чинопоклонничества, стремления угодить нужному человеку. Можно предположить, что одним из прототипов гоголевских Меджи и Фидель послужили грибоедовские собаки.

Однако наиболее значимым в контексте разговора о «Записках сумасшедшего» представляется сравнение заключительного монолога Чацкого, который синтезирует в себе все основные мотивы комедии, и последней записи Поприщина. Прежде всего, это мотивы слепоты и глухоты, которые являются сквозными для комедии, и проявляются также в номинации и поведении некоторых персонажей: «И слушаю, не понимаю» [2, с. 216]. Чацкий не понимает происходящего, не понимает причин такого обхождения с ним, и Поприщин тоже не понимает, почему «они не внемлют, не видят, не слушают меня. Что я сделал им?» [1, с. 214]. Чацкий: «Слепец! я в ком искал награду всех трудов!» [2, с. 216]. Именно в этом заключительном монологе происходит окончательное прозрение Чацкого, с его глаз «спадает пелена», он начинает, подобно Поприщину, видеть все «как на ладони». Еще один мотив – мотив незаслуженной муки: ср.: Поприщин: «За что они мучат меня?» [1, с. 214], Чацкий: «Мучителей толпа!» [2, с. 217]. В этом монологе присутствует и тема осмеянного чувства, которая важна и для гоголевской повести. Мотив сиротства также появляется в обоих произведениях. Чацкий – сирота, Поприщин называет себя «бедным сироткой». Сиротство героев может быть истолковано как духовное сиротство, как невозможность найти единомышленников в этом мире глухоты, слепоты и непонимания. И, наконец, мотив пути, бегства с этого света. Ср.: Поприщин: «дайте мне тройку быстрых как вихорь коней! <...> взвейтесь, кони, и несите меня с этого света!» [1, с. 214]; Чацкий: «Вон из Москвы! Сюда я больше не езду» [2, с. 218]. Бегство Чацкого – бегство из Москвы, может быть, из России. У него еще остается надежда, что где-нибудь он сможет найти пристанище. Бегство Поприщина более трагическое: бегство с этого света, устремленность к Абсолюту, в небесный мир, потому что в земном его никто не поймет.

Таким образом, «Горе от ума» рассматривалась нами в связи с «Записками сумасшедшего» на уровне мотивов и содержания. В основе комедии и «Записок» лежит глобальная для той эпохи проблема – проблема границы между нормальностью и сумасшествием. Действительно ли безумны Поприщин и Чацкий, или это мир, окружающий их, безумен? В обоих произведениях, на наш взгляд, дается один ответ: нельзя назвать безумными людей, чьи суждения в высшей степени отвечают критериям здравого смысла. Другое дело то, что их суждения оказываются не востребуемыми в контексте времени, в котором верхом мудрости и здравомыслия считалось поведение, основанное на молчалинской философии.

Литература

1. Гоголь, Н. В. Записки сумасшедшего / Н. В. Гоголь // Полн. собр. соч. : в 14 т. – М., 1938. – Т. 3. – С. 193–215.
2. Грибоедов, А. С. Горе от ума / А. С. Грибоедов // Лицо и гений. – М., 1997. – С. 103–218.
3. Паламарчук, П. Примечания к «Запискам сумасшедшего» / П. Паламарчук // Гоголь, Н. В. Арабески. – М., 1990. – С. 424–429.
4. Данелия, С. И. О философии Грибоедова / С. И. Данелия // Данелия, С. И. Философские исследования. – Тбилиси, 1977. – С. 301–382.
5. Александрова, М. А. «Станный человек» в комедии «Горе от ума» / М. А. Александрова // А. С. Грибоедов: Хмелитский сборник. – Смоленск, 1998. – С. 79–93.

СЛОВО КАК ПРЕДМЕТ РЕФЛЕКСИИ В РОМАНЕ М. ШИШКИНА «ВЕНЕРИН ВОЛОС»

Т. С. Трембач

Томский государственный педагогический университет

Проза М.П. Шишкина, одного из русских писателей рубежа XX–XXI веков, является важным объектом исследования для современного литературоведения.

Творчество писателя обсуждают и анализируют такие литературные критики, как Г. Юзефович, Л. Даниленко, М. Кучерская, К. Решетников, Д. Ольшанский, С. Федякин, М. Ремизова и другие. В их статьях рассматриваются характерные для писателя темы, жанровая природа его произведений, предприняты попытки осмысления творчества М. Шишкина в литературно-художественном и философском контекстах. Литературные критики отмечают необычность и новаторство в форме и содержании произведений, отсутствие страха перед экспериментированием, подчеркивают склонность к чему-то необычному, что «выбивается из привычных литературных форм» (С. Федякин), наличие «собственного стиля и собственной литературной концепции» (У. Шмид), кропотливую работу над каждой фразой произведения, чем «сейчас занимаются очень немногие» (К. Решетников). И. Каспэ называет творчество М. Шишкина новаторским, так как он ставит читателя в тупик, непонятно как читать его произведения, которые пытаются «преодолеть прошлые сценарии восприятия литературы...» [1]. Неравнодушие писателя к стилю замечают и К. Рождественская, Никита Елисеев, Евгения Щеглова и многие другие. Сам М. Шишкин говорит о том, что главным персонажем в его «Взятии Измаила» является стиль: «героями, отстаивающими каждый свою картину мира, становятся стили» [5].

Говоря о сложности чтения текстов М. Шишкина в связи с экспериментами автора над композицией своих произведений (не хронологический принцип расположения сюжетов, расчленение нескольких линий повество-

вания и их монтаж), автор «Письма протеста» в журнале «Урал», некий Ангел, саркастически подмечает по поводу «Венериного волоса»: «...нужно обладать моим, т.е. ангельским терпением, чтобы дочитать этот роман до конца» [6]; и некий Бес называет этот роман скучным. Смысл всей статьи заключен в том, что два вечных оппонента, две полярных сущности все-таки сходятся во мнении, что роман никчемный и сух. К. Рождественская объясняет их негодование так: «...иногда <...> это <экспериментирование> выглядит <...> формально; М. Шишкина могут вдруг так заморозить краткие прилагательные или неизвестные пока, но обязанные существовать слова, что он отвлекается от всего, что вокруг, и окунается в язык <...>» [7]. За этим, с точки зрения рецензента, стоит стремление к обновлению восприятия и желание М. Шишкина «реанимировать» способность читателя «по-настоящему удивляться». Подтверждением этого намерения является признание самого писателя: «Для меня важны не технические художественные находки как таковые. Это все только способ передачи сообщения, когда все существующие способы словесной связи отказывают, когда словесные сосуды закупорены. Тогда нужно сказать то же самое – самое важное – по-новому» [8].

М. Ремизова ставит М. Шишкина в ряд других писателей, которые стремятся «переместить средство художественного изображения (то есть язык) на место главного действующего лица, сделав из него предмет изображения...» [9]. Слово становится предметом рефлексии в творчестве и таких художников слова XX века, как В.В. Набоков, И.А. Бродский, Саша Соколов. Например, И.А. Бродский писал о способности языка противоборствовать смерти и возможности человека продлить свое существование в словах: «От всего человека вам останется часть / речи. Часть речи вообще. Часть речи» («И при слове»грядущее») или «Вычитая из меньшего большее, из человека – Время, / получаешь в остатке слова» («В Англии»). Как пишет И. Плеханова, «для Бродского тождество языковой и мировой стихии было больше, чем метафора» [10]. И для В. Набокова, и для Саши Соколова слово – слепок устройства вселенной, оно способно «противостоять хаосу реальности, преодолевать смерть и конечность человека» [11].

Для М. Шишкина слово играет роль не столько средства коммуникации, сколько самостоятельной стихии, хранящей тайны бытия. Эта мысль выражена одним из его героев так: «Мы – лишь форма существования слов. Язык является одновременно творцом и телом сущего» [9, с. 191]. Во «Взятии Измаила», например, этот тезис настолько активен, что, с точки зрения М.Ремизовой, здесь языковые пласты «сталкиваются или сливаются друг с другом, это роман языковой стихии, задавившей собой все – прежде всего сам смысл текста» [9]. Но смысл текста у М. Шишкина, на наш взгляд, и заключается в языковой стихии, понять которую невозможно без философских и литературных контекстов.

Композиция романа «Венерин волос» строится на основе монтажа нескольких сюжетных линий. Центральной сюжетной линией романа являет-

ся история Толмача – переводчика в швейцарской организации, отвечающей за прием беженцев из разных стран, в том числе и из бывшего СССР. Большую часть книги составляют беседы Толмача с беженцами. Их истории также становятся сюжетами романа. Сюжет книги, которую переводчик читает перед сном, история, написанная при царе Кире летописцем Ксенофонтом, взаимодействует с другими сюжетными линиями романа. Письма Толмача сыну, которого он зовет «Навуходонозавром», – это и личная история повествователя, и его размышления о сути империи как государственного устройства, основанного на насилии. Толмач упоминает о том, как получил заказ написать книгу о жизни певицы Изабеллы Юрьевой, и это упоминание – мотивация для введения еще одной сюжетной линии, раскрывающейся в дневниках певицы. Но о чем бы ни шла речь: о беженцах, о книге Ксенофонта, о посланиях Навуходонозавру, о жизни Изабеллы Юрьевой, вобравшей в себя почти весь XX век – в центре композиции остается Толмач с его размышлениями о возможности бессмертия, которое становится возможно благодаря слову, запечатлевшему жизнь. Повествование разбито на множество эпизодов и фрагментов, сюжет дискретен и целостен одновременно. Эта целостность повествования создается за счет единства авторского взгляда на мир и авторского представления о языке.

Одна из нескольких вмонтированных в единый текст сюжетных линий – о рутинной работе толмача на швейцарское правительство. Русский переводчик изо дня в день работает с людьми, которые просят убежища в Швейцарии. Их цель – попасть в швейцарский рай и для этого необходим весомый аргумент – вот причина, по которой люди начинают придумывать факты, не имеющие места в их жизни. Толмач фиксирует их в протоколе, и каждая история оказывается ему знакома, ведь он ежедневно присутствует на десятках таких актов сотворения человеческой жизни из правды и лжи. Беженцы рассказывают истории, истинность которых проверить сложно, их правдивость опровергается, но важно то, что все рассказанное ими было если не с ними, то с кем-то другим. Так возникает тема частной судьбы и обобщения, реальности и вымысла.

Каждый из героев отчасти достоверен, равен реальности подробностями повествуемой истории, но канва – это шаблон, матрица, это истории, которые «уже сто раз рассказаны». Автор вводит понятия: история – «рука», а люди – «варежки». Они адекватны терминам «инвариант – вариант». Говоря об истории, М.Шишкин имеет в виду архетипическую, мифологизированную ситуацию, а ее актуализация в каждом конкретном случае – новая версия, надетая на ту же «руку». «Истории выбирают людей и начинают пространствовать» [12, с. 116]. На одной из очередных бесед толмач объясняет собеседнику: «Все уже было, а вас еще не было. <...> И потом снова вас никогда не будет. Все остальное известно» [12, с. 49].

Проанализируем один из мотивов романа – считалку про десять негритят. В романе Агаты Кристи «Десять негритят» десять незнакомых друг другу англичан получают от неизвестного приглашение посетить особняк

на отдаленном Негритянском острове. У каждого в комнате висит стихотворение про негритят. К концу романа в соответствии со считалкой эти персонажи погибают.

Считалка имеет функцию распределения ролей между участниками игры. У М. Шишкина считалочка – это инвариант чьей-то судьбы. Автор сравнивает жизнь со считалочкой, где каждому отведена своя участь: «Про кого что в считалке написано – то с ним и произойдет» [12, с. 56], – говорит беженец, но эта истина открыта не только ему: толмач все давно знает наперед, и считалку тоже, но ему важны подробности, конкретика частной судьбы.

В результате попытки противостоять считалке, беженец осознает закономерности жизненных обстоятельств, которых не избежать. Автор метафорически представляет империю с ее законами как шкуру зверя, а отдельного человека – как шерстинку в этой шкуре. Беженец оказывается перед выбором: пойти против закона и бороться за свою правду или повиноваться устоявшимся правилам и быть «шерстинкой» – таким же, как все. Герой видит несправедливость, царящую вокруг него, и говорит всему – империи, власти, жизненной закономерности: «Я – не шерстинка в твоей шкуре». Наставник героя пытается вразумить его, объясняя: если живешь в человеческом обществе, подчиняйся общему закону, ведь каждый из нас «...только шерстинка в <...> шкуре» [12, с. 67]. Все попытки «встать поперек считалки» [12, с. 69], остановить ее оказываются тщетными. Герой попадает под суд, как и написано в считалке («Дальше все было по считалке. Суд. Зона»), и понимает, что если «...негритенок заупрямился, сказал считалочке, что не пойдет к морю, так она его за шкуру. Нравится, не нравится, а к морю все пойдут!». На суде судья объясняет: «И кто вы против считалки? Ею мир держится!» [12, с. 72]. Считалка оказывается неким законом, неким сценарием, от которого невозможно отступить, то есть, по определению автора, она тоже оказывается «рукой», надевающей на себя «варежки» – нас, людей. Каждая история – индивидуальна, вариативна, а считалочка – инвариант – то, что не изменить.

На вопрос беженца «Что ж спрашиваете, если все знаете?» Толмач отвечает: «Я знаю считалочку. А вы рассказываете свою историю» [12, с. 57] (подчеркнуто мной – Т.Т.). «Своя история», запечатленная в слове, в романе «Венерин волос» становится предметом рефлексии. Всех погибших, пропавших, сгинувших, умерших и затерявшихся на страницах романа воскрешают только слова. Автор заставляет своих персонажей словно бы выговаривать собственную жизнь. «Мы есть то, что мы говорим<...>. Мы станем тем, что будет занесено в протокол. Словами...» [12, с. 25].

Каждое слово, впечатанное в бумагу, впечатывается и в историю, поэтому, то, что будет упущено, оставит пробел в судьбе некогда существовавшего человека, эпохи. В романе эта идея иллюстрируется разными ситуациями, предстает в умозаключениях героев. Этот тематический лейтмотив и создает единство повествования романа.

«Ответ: Скажите, а зачем вы записываете то, что я говорю, если все равно никакого толка не будет <...>?»

Вопрос: Чтобы от вас хоть что-то осталось.

Ответ: Значит, то, что вы про меня запишете, — останется, когда меня уже здесь не будет?

Вопрос: Да.

Ответ: А то, что вы не запишете, исчезнет вместе со мной? И ничего не останется?

Вопрос: Нет. Ничего» [12, с. 257-258].

Множество персонажей и сюжетных линий романа в соответствии с авторским замыслом призваны утвердить мысль, высказанную И.Бродским: «Бог сохраняет всё; особенно — слова прощенья и любви, как собственный свой голос». М.Шишкин признает за каждым пишущим, художником в частности, право и обязанность увековечивать, впечатывать в историю жизни человечества отдельные человеческие судьбы, сохраняя при этом полноту и бессмертие самой жизни.

Литература

1. Каспэ, И. И слава ей венок плела // НЛЮ. — 2005. — № 75
2. Федякин, С. Шишкин на тонких ножках // Литературная газета. — 1994. — № 9. — с. 4.
3. Шмид, У. Прощание с постмодернизмом [Электронные данные] / У. Шмидт. — Режим доступа : <http://www.inopressa.ru/nzz/2000/12/26/13:30:19/arc:nzz:culture>
4. Решетников, К. Судьба переводчика [Электронные данные] / К. Решетников — Режим доступа : <http://www.gzt.ru/culture/2005/08/23/030506.html>
5. Александров, Н. Тот, кто взял Измаил [Электронные данные] / Н. Александров — Режим доступа : http://itogi.ru/paper2000.nsf/Article/Itogi_2000_10_12_192143.html
6. Письмо протеста [Электронные данные] — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/ural/2005/8/pr16.html>
7. Рождественская, К. Изречения выхода в день [Электронные данные] / К. Рождественская — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/nlo/2005/75/ka26.html>
8. Шишкин, М. Язык — это оборона [Электронные данные] / М. Шишкин — Режим доступа : <http://magazines.russ.ru/km/2005/2/sh3.html>
9. Ремизова, М. Вниз по лестнице, ведущей вниз / М. Ремизова // Новый мир. — 2000. — № 5. — С. 190–193.
10. Плеханова, И. Формула превращения бесконечности в метафизике И. Бродского / И. Плеханова // Бродский и мир. Метафизика. Античность. Современность. — СПб., 2000.
11. Ащеулова, И. В. Поэтика прозы Саши Соколова (изменение принципов мифологизации) : автореферат / И. В. Ащеулова. — Томск, 2000. — С. 20.
12. Шишкин, М. Венерин волос / М. Шишкин. — М. : Вагриус, 2005. — 480 с.

ОППОЗИЦИЯ «ДОМ» – «КВАРТИРА» В ДРАМАТУРГИИ М. А. БУЛГАКОВА («ДНИ ТУРБИНЫХ» И «ЗОЙКИНА КВАРТИРА»)

О. Н. Русанова, С. И. Федорова

Томский государственный педагогический университет

Художественные образы «дома» и «квартиры» являются чрезвычайно значимыми в творчестве М.А. Булгакова, о чем уже упоминалось в литературоведении. Так, Ю.М. Лотман писал о семантической оппозиции 'дом/антидом' – «одной из организующих на всем протяжении творчества Булгакова» [1, с. 313]. Эти образы переходят из произведения в произведение, начиная с рассказов и фельетонов, романов и повестей начала 1920-х гг. («№ 13. – Дом Эльпит-Рабкоммуна» (1922); «Сорок сороков» (1923); «Белая гвардия» (1924); «Собачье сердце» (1925); «Псалом» (1926) и т.д.) и заканчивая последними его романами «Мастер и Маргарита» и «Театральный роман», претерпевая некоторые существенные изменения в трактовке, связанные с временем создания произведений, и с их проблематикой.

Образ Дома в пьесе «Дни Турбиных» (1926) складывается, главным образом, из взаимоотношений людей, членов семьи. Герои (сами Турбины и их близкие друзья) проходят нелегкие испытания Гражданской войны, пытаются по возможности сохранить привычный для себя образ жизни, семейные и гражданские ценности. Созданию особой уютной атмосферы внутри турбинского дома, и, напротив, хаотического, стихийного ужаса военного времени за его пределами, выявлению оснований для сложных отношений между людьми во многом помогают характерные топонимические черты. Предметное наполнение разных типов пространств, разноплановые источники света в них, цветовое и звуковое оформление наиболее значимых сцен соответствуют логике драматического действия, по-своему обыгрывают развитие взаимоотношений героев пьесы, изменение их настроения, помогают в полной мере раскрыть основную авторскую мысль.

Монтажная композиция представляет нам контрастно выстроенные пространства (квартира Турбиных, штаб гетмана и штаб Петлюры, Александровская гимназия – последний военный рубеж белой гвардии) и людей, по-разному реагирующих на события, происходящие в городе и стране. Турбины и их близкие друзья, все – военные офицеры, собираясь вместе в доме, обсуждают проблему дальнейшей судьбы России, а в решающий момент идут защищать город от нашествия петлюровской армии. Гетман и его штаб, на которых возложена ответственность по защите города и его жителей от опасностей, заботясь о спасении своих жизней, предательски бегут в Германию. Представители петлюровского войска движутся на город, руководствуясь материальными, захватническими интересами, именно это движение М.А. Булгаков представляет как реальную угрозу, разрушающую стихию.

Авторские надежды на сохранение прежней культуры (внутренне очень близкой самому писателю) связаны с традиционными ценностями – домом, семьей, дружбой, любовью, памятью, верой. Это определило логику действия пьесы: оно начинается и заканчивается в доме Турбиных. Несмотря на определенную динамику в изображении турбинского дома в первом и последнем действии (в конце пьесы уже нет Алексея – главы семьи, ранен Николка – младший брат, отказывают в приеме вернувшемуся из-за границы Тальбергу) неизменными остаются его основные традиции. Жизнь в доме идет наперекор окружающим беспорядкам, кровопролитию, разрухе. Именно сюда с фронта приходит обмороженный Мышлаевский, спешит сообщить последние новости из главного штаба Шервинский, едет залечивать свои душевные раны дальний родственник Лариосик. Персонажи, входящие в дом и бегущие из него в самое тяжелое время (муж Елены Тальберг) выстраивают антонимичную систему, причем с явной очевидностью симпатии автора оказываются на стороне первых. Для друзей Турбиных квартира – это место, где они могут найти приют и тепло человеческих отношений, для Тальберга – «постоялый двор» [2, с. 127].

Решение М.А. Булгаковым домашнего пространства близко в семантическом отношении древним, архаическим традициям. Елена, как хранительница домашнего очага, всех обогревает, кормит, каждому гостю уделяет необходимое внимание, уводит мысли от войны, предательства, от хаоса перемен, возвращает к традиционным ценностям. Все детали в доме Турбиных несут в себе витальное значение, они помогают в прямом и переносном смысле сохранить жизнь его обитателям. Вещные атрибуты: камин, стол, накрытый для ужина, гитара, рояль, свеча на ломберном столе, диван, елка – создают особую, уютную атмосферу. Все вещи здесь нужны, они являются материальным выражением культуры, отражают привычный уклад дворянского быта. В оформлении дома встречаются в основном светлые, теплые краски (кремовые шторы), ассоциативно подчеркивающие его физическое и духовное тепло. Центральные герои являются носителями и защитниками классической культуры, поэтому в доме Турбиных звучит классическая музыка в сопровождении рояля и гитары.

В противоположность дому, гетманский штаб представлен как покинутое место, вещи здесь разбросаны, забыты, не выполняют своих прямых функций (телефон звонит, а на него никто не отвечает). В главном штабе не осталось никого, кто остался верен своему гражданскому и военному долгу, никого, кто выполнял бы свои прямые обязанности по защите города. Еще более «мертвым» (в архаическом значении этого слова) оказывается штаб Петлюры. Об убывании живого начала косвенно, но очень выразительно свидетельствуют световые, цветовые и звуковые детали. По контрасту с турбинским домом здесь присутствуют только темные (серые и черные) и красно-красные (багряный, малиновый) цвета. Вместо классических музыкальных произведений звуковой мир этих пространств наполнен резкими, неприятными звуками: звонками разрывающегося телефона, хохотом, сви-

стом и криком солдат Болботуна, топотом лошадиных подков, пушечными ударами, звоном разбитого стекла, а также мелодиями, наигрываемыми на простонародном музыкальном инструменте – гармонике.

Александровская гимназия максимально приближена к образу дома. Здесь, как и в доме Турбиных, переживают о судьбе России, все разговоры сосредоточены вокруг будущего страны, защиты города. Гимназия – один из образовательных институтов, транслирующих классическую культуру – становится последним рубежом, на котором герои отстаивают свою честь, преданность идеалам, проявляют ответственность за ближних. Сцена в гимназии становится кульминационной в пьесе, она наполнена героической патетикой.

Пьеса «Зойкина квартира» (1926) писалась в одно время с предыдущей, но материалом для нее стало не исторически прошедшее время гражданской войны, героизированное и драматизированное автором, а современная обстановка 20-х гг. Авторская модальность этой пьесы носит саркастически-драматическую окраску, а образ квартиры приобретает inferнальные черты «анти»-дома.

Образ квартиры в пьесе становится выражением обобщенного образа новой страны, нового государства, представленного в пору его исторического становления, формирования новых культурных ценностей и традиций. Проблематика пьесы связана с самоопределением действующих лиц пьесы, представителей «бывшего» мира. Согласно реплике героини пьесы Зойки, пять лет прошло с момента образования нового государства. За это время многие представители из «бывших» уже успели сделать свой выбор – кто-то уехал в эмиграцию (как герои М.А. Булгакова в его пьесе «Бег»), кто-то принял новые общественные условия. Герои «Зойкиной квартиры» не могут и не хотят приспосабливаться к изменившимся условиям жизни, они вынуждены приноравливаться, мимикрировать в сложившихся обстоятельствах и мечтать о загранице. По словам Обольянинова, «власть создала такие условия жизни, при которых порядочному человеку существовать невозможно» [3, с. 241].

На протяжении действия персонажи примеряют на себя разные социальные маски. Граф Обольянинов становится альфонсом Зойки и маэстро в ее «веселом» заведении. При этом он терпит душевные терзания от смены социальной роли, т.к. вынужден ломать свои привычки и образ мыслей. Горничная Манюшка сначала по просьбе хозяйки представляется ее племянницей, затем становится модельщицей и танцовщицей в «Ателье мод». Сама Зойка днем является заведующей пошивочной мастерской, ночью – содержательницей «веселого дома». Алла Вадимовна, тоже из «бывших», стремится вырваться за границу, сбежать не только от новой власти, но и от своего любовника Гуся. А для этого она готова пойти в публичный дом: «Издыхну, но сбегу!» – говорит она ему. И только проходимец Аметистов был и остается многоликим мошенником. Стиль, образ его жизни существенно не меняется при смене обстоятельств. При любой власти он оказыва-

ется в комфортных для себя условиях, но постоянно вынужден менять место обитания. Именно обитания, постоянного места жительства у него нет, как нет одного имени и настоящего документа.

С течением действия все отчетливее становится внутреннее одиночество героев пьесы, очевиднее их разобщенность. Если в первом акте мы можем видеть между персонажами пьесы намеки на близкие отношения (Зойка мечтает о семье с Обольяниновым), то уже во втором квартира Зойки настойчиво наполняется чужими людьми (часто непрошенными), а между посетителями ее ателье устанавливается определенная иерархия. Администратор Аметистов всех визитеров подразделяет на виды, у каждого – свой входной пароль, свои льготные условия получения услуг. В третьем действии эгоистические мотивы поведения превалируют среди посетителей и «работников» веселого заведения: первые стремятся получить свою порцию удовольствий, а вторые – материальную мзду. Здесь каждый думает только о себе. Существование в этой среде выглядит как борьба за выживание, в которой в выигрыше остаются люди предприимчивые или приспособленцы, выживающие за чужой счет.

Процесс поиска героями выхода из создавшегося положения отражен и в пространственном оформлении пьесы. Если в предыдущем произведении автор нам показывал контрастно выстроенные типы пространств отражающих стихийное, разнонаправленное движение умов в сложнейшее для России время, то действие в пьесе «Зойкина квартира» разворачивается в одном, неоднократно меняющемся пространстве. Квартира Зои Денисовны Пельц превращается в пошивочную мастерскую, затем в «веселый дом», а в конце действия остается разоренной, всеми оставленной.

Постепенно на протяжении действия квартира приобретает все больше и больше inferнальных характеристик, которые проявляются в «говорящих» именах и прозвищах героев, в комментирующих поведение героев ремарках автора. Так, Аллилуйя неслышно «проникает», «вползает» в Зойкину квартиру. Сама Зойка, словно темная сила (по ремарке автора) вырастает или появляется «из-под земли» и мистически «исчезает». Зоя искушает Аллу Вадимовну «заграницей», после чего Алла называет ее «чертом». Двухединая природа зоо- и антропоморфизма героев также несет в своей семантике признаки дьявольского (Аллилуйя – свинья, Гусь – орел). Имена председателя домкома (Аллилуйя) и китайца (Херувим) имеют обратное, не божественное, а inferнальное значение. Inferнальные черты квартиры на протяжении всего действия пьесы проявляются в звуковом (играет «страшная музыкальная табакерка») и световом («наступает тьма») оформлении, в выборе суточного времени действия (вечер, ночь).

Особую силу чертовщина «нового общества» обретает в последней, кульминационной картине третьего акта – здесь царит разврат, разгул, совершается убийство, похищаются деньги, преступники бегут от возмездия закона. События не только не способствуют сохранению жизни в квартире, обретению покоя ее хозяевами, но, напротив, демонстрируют разрушение

привычных жизненных устоев, крушение надежд, трагическое усугубление положения Зойки и ее возлюбленного.

Таким образом, мы видим, что пьесы, написанные драматургом в одно время (1926 г.), выстраивают противоположные модели мира. В пьесе «Дни Турбиных» М.А. Булгаков представил нам образ дома, семьи с устоявшимися культурными традициями, образ, который становится центром авторской модели мира, вокруг которого весь мир выглядит хаотичным, становящимся. Именно с ним связана надежда автора на сохранение и возрождение духовных основ общества. В пьесе «Зойкина квартира» представлена новая эпоха в жизни страны, время формирования нового государства, в нем нет места «бывшим» гражданам. Композиционным центром пьесы становится перевернутый образ дома-квартиры.

Литература

1. Лотман, Ю. М. Дом в «Мастере и Маргарите» / Лотман Ю.М. Семиосфера. – С.-Петербург: «Искусство – СПб», 2000. – 704 с.
2. Булгаков, М. А. Дни Турбиных // Булгаков М. А. Сочинения. В 3-х т. Т. 3 : Пьесы. – СПб. : Кристалл, 1998. – С. 117–192.
3. Булгаков, М. А. Зойкина квартира // Булгаков М. А. Сочинения. В 3-х т. Т. 3 : Пьесы. – СПб. : Кристалл, 1998. – С. 193–270.

СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНЕ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА «ДНЕВНИК САТАНЫ»

Н. В. Чубирко

Томский государственный педагогический университет

Творчество Леонида Николаевича Андреева принадлежит к одной из ярких страниц в истории русской литературы конца XIX – начала XX века. Изучением его творчества занимались Ю.В. Бабичева («Драматургия Л.Н. Андреева эпохи первой русской революции») [1], Иезуитова («Творчество Леонида Андреева») [2], Ю.Н. Чирва («О пьесах Л.Андреева») [3], Б.С. Бугров («Л. Андреев. Проза и драматургия») [4], А. Хватов («Живые страницы, памятные имена») [5], В.И. Беззубов («Леонид Андреев и традиции русского реализма») [6]. Большинство исследователей обращают свое внимание на такие произведения Леонида Андреева как: «Тьма», «Губернатор», «Красный смех», «Рассказ о семи повешенных», «Ангелочек», и мало кто из них изучают его финальный незаконченный роман «Дневник Сатаны». Большинство исследователей романа уделяют внимание его жанровому своеобразие. Нашей целью является изучение системы персонажей в романе Л. Андреева «Дневник Сатаны».

Основу предметного мира эпических и драматических произведений обычно составляют система персонажей и сюжет. Как и любая система, персонажная сфера произведения характеризуется через составляющие ее

элементы (персонажи) и структуру. Статус персонажа тот или иной образ получает именно как элемент системы, часть целого. «Система персонажей – это определенное соотношение характеров. При разнообразии пониманий «характера», сама типизация и связанная с ней индивидуализация изображаемых лиц – принцип художественного творчества, объединяющий писателей различных времен и народов» [7, с. 254]. Чаще всего сюжетные роли героев более или менее соответствуют их значимости как характеров. Для понимания главного героя (героев) могут играть большую роль второстепенные персонажи, оттеняющие различные свойства его характера; в результате возникает целая система параллелей и противопоставлений.

По наличию библейских черт все персонажи в романе Леонида Андреева «Дневник Сатаны» можно разделить на две группы. Первая группа – это герои, соотносимые с библейскими образами, такие как: Фома Магнус, Генри Вандергуд, Топпи, Мария, Кардинал Х. Вторая группа – это обычные люди: король, слуги Магнуса, художники, просители, племянник Вандергуда. Все главные герои произведения относятся к первой группе. Внутри этой группы они делятся на героев неземного происхождения (Вандергуд, который на самом деле является Сатаной, Топпи – чертом) и героев земного происхождения, несущих в себе библейские черты (Магнус и Мария).

Генри Вандергуд на протяжении всего романа находится в тесной связи с Фомой Магнусом: они одновременно и противопоставляются друг другу и, в то же время, находятся в теснейшей связи.

Генри Вандергуд представляет собой явление дьявола на Землю, и уже в этом наблюдаются первые отличия от библейского сюжета. По библейской версии, это появление должно сопровождаться страшными катаклизмами. Писатель отходит от такого видения последствий низвержения сатаны. Его дьявол добровольно, а не по велению Бога, спускается на землю. Перед Вандергудом стоит определенная цель: познать людей и их мир. Необычен путь, который избирает Андреевский дьявол для появления среди людей: он «вочеловечивается», его жертвой становится 38 – летний американский миллиардер Генри Вандергуд, мечтающий «облагодетельствовать человечество своими миллиардами» [8, с. 67]. Вандергуд едет в Рим. Ажиотаж вокруг трех миллиардов Вандергуда составляет сюжетную основу романа. Генри приходит на землю с целью создания своей игры, но то, что по его меркам должно было взбудоражить и возмутить людей, оказывается нормой поведения на земле. На это указывает сцена проповеди, которую читает Генри, в соборе: «Какая-то свободная церковка... пригласила меня прочесть воскресную проповедь... Темой Моей, или «текстом», было обращение Иисуса к богатому юноше с предложением раздать все свое имение нищим – и в полчаса, как дважды два четыре, Я доказал, что любовь к ближним наилучшее помещение для капитала» [8, с. 66]. Через четыре дня Генри жалуется Фоме Магнусу: «Я ожидал, что меня побьют палками за наглость, когда я кощунственно пародировал эти красивые слова Евангелия» [8, с. 68].

В образе Фомы Магнуса происходит контаминация Фомы неверующего и Сатаны. С Фомой неверующим, который по библии был одним из апостолов Христа, он соотносится по имени. Имя – это форма, внешняя оболочка. Если в начале романа он предстает как Фома, то по ходу действия раскрывается его сатанинская сущность, которую Генри видит не сразу. Расхождение андреевского Вандергуда и библейского Сатаны в следующем. В библейском понимании Сатана знает все и обладает проницательным взглядом, который позволяет ему видеть самую суть человека. Однако в романе все иначе. Попав на землю, Сатана приобретает человеческие способности и методы познания окружающих. По описанию внешности Магнус уже с самого начала романа напоминает Сатану: «Высокий, почти Моего роста и склада, лицо бледное и как будто утомленное, черная смоляная, бандитская борода. Но лоб большой и умный и нос... Нос как целая книга... сделанный ... из мыслей и каких-то дерзких желаний... руки: очень большие, очень белые и спокойные» [8, с. 67]. Фома Магнус мечтает взорвать землю. Магнус, как бы поменявшись ролью с сатаной, пытается разрушить в последнем веру в человека. Герой «Дневника Сатаны» считает, что среди людей появилось слишком много «двуногой мрази» [8, с. 157], они «необыкновенно быстро плодятся, и смерть не справляется со своей работой» [1, с. 158]. Чтобы помочь ей в сокращении людского племени, нужно лишь «обещать кроликам, что они станут львами», внушить веру в «бессмертие за небольшую плату» [1, с. 158] или в земной рай. «Ты увидишь, какую смелость и прочее разовьет мой кролик, когда я нарисую ему на стене райские кущи и эдемские сады» [1, с. 158], – пророчествует Магнус.

С одной стороны, Генри Вандергуд и Фома Магнус находятся в отношениях противопоставления: они расходятся в отношениях к человеку и во взглядах на него. С другой стороны, у них много общего и они взаимодополняют друг друга. Они оба являются воплощением зла, оба соотносятся с образом Сатаны, оба намерены вести игру на Земле. Но Генри Вандергуд является злом и Сатаной по происхождению, а Фома – по сути, и вместе они создают цельный образ зла. Получается, что зло метафизическое оказывается слабее зла земного, что показывает насколько погряз мир во лжи и игре. Фома с легкостью обводит Вандергуда вокруг пальца.

Топпи (черт) и Мария также являются определяющими в ходе действия, но не настолько значимы как Фома Магнус и Генри Вандергуд.

Топпи появляется вместе с Вандергудом, но в отличие от него, это «воплощение» для него уже не первое. Он оказывается более приспособленным к земной жизни, он знает основные ее законы. В отличие от Вандергуда, он для достижения своих целей предпринимает различные действия, например, ездил в Кампанию, чтобы навестить Марию, сдружился с Кардиналом Х. На земле он пытается себя реализовать в той или иной роли, напрочь забывает о своем происхождении и обижается, когда Генри пытается ему о нем напомнить. Топпи также, как и Вандергуд, влюбляется в облик Марии. Издевкой над церковью является причисление к рангу святых

черта Топпи, который в прежней жизни был монахом, скончался под именем брата Винсента, прах которого стал объектом поклонения для верующих. Набожно и часто посещает церковь Мария, образ – символ некоего вселенского зла, «с ног до головы продажная, развращенная и совершенно бесстыдная» [1, с. 164], как характеризует ее Магнус. Топпи близок к Генри Вандергуду, он также является злом по происхождению, но на земле не выполняет тех функций, которые он должен делать по своей сущности, вместо этого он постоянно пытается добиться святого сана. Мария же напрямую связана с Фомой Магнусом. Если Фома в начале предстает как человек, ведущий замкнутый образ жизни (он – семьянин), ставший впоследствии Сатаной, Мария соотносится со святой Марией, а по сути оказывается вавилонской блудницей. Фому и Марию объединяет то, что они носят библейские имена, которые считаются соотносимыми с добром, но по сути своей оказываются воплощением зла. Мария, как и Фома, проявляет свою природу не сразу, а по ходу развития событий.

Кардинал Х. и король воплощают в себе те или иные формы власти, которые были на земле и которым люди подчинялись.

Во времена правления королей считалось, что вся власть от Бога, и в них верили без всяких сомнений, то есть король был всемогущим на земле. Но в романе представлен изгнанный король. Андреев тем самым показывает, что люди утратили веру не только в высшие силы, но и в их представителя, то есть наступил век сомнения.

В истории земли было время, когда власть принадлежала церкви, то есть наместникам Бога на Земле. В романе она представлена в образе Кардинала Х. Однако и он уже не играет главенствующей роли: церковь также утратила свое значение, как и власть короля. В связи с этим встает вопрос: кому же тогда принадлежит власть над людьми? В романе, несмотря на значимость Вандергуда и его статуса, не говорится подробно о его встречах с действующей властью, хотя в газетах он на первых полосах и вокруг него большой ажиотаж. Это означает что власть в его руках, потому что у него деньги. Но по ходу действия становится понятным, что только денег недостаточно для власти, нужна еще и хитрость, хватка. Хитростью обладает Фома Магнус; постепенно и деньги переходят к нему, и власть сосредотачивается в его руках. Деньги в романе предстают как инструмент зла, и тот, у кого они находятся, становится обладателем власти.

Просители, художники, племянник не персонифицированы и значимы только как представители всего общества в целом. Их важность заключается в том, что они, так или иначе реагируя на действия главных героев, представляют собой картину современного общества. Племянник в романе, несмотря на свое прямое отношение к Вандергуду, также, как и просители, не имеет имени, и по своей сути он является одним из них. Кровные связи уже утратили для современных людей свою ценность, и они готовы породниться с тем, у кого есть деньги. При помощи этих персонажей Андреев пока-

зывает, что власть денег не навязывается сверху, а поддерживается теми, кто стоит ниже в социальной иерархии.

Таким образом, персонажи в романе Леонида Андреева «Дневник Сатаны» строго выстроены в систему.

По значимости героев в произведении можно разделить на четыре круга.

В первый круг входят Генри Вандергуд (Сатана) и Фома Магнус. Они наиболее тесно взаимодействуют друг с другом и вокруг них выстраиваются все остальные персонажи. Второй круг – Мария и Топпи, – прикреплены к персонажам первого круга. Топпи связан с Генри Вандергудом, Мария – с Фомой Магнусом. Между первым и вторым кругом происходит наиболее тесное взаимодействие. Чем дальше круг находится от первого, тем эта связь слабее. В третий круг входят Король и Кардинал Х., они представляют собой две формы власти, которые когда-то были на Земле. Четвертый круг – это все остальные действующие лица (просители, художники, племянник), которые важны постольку, поскольку они реагируют на действия тех, кто находится ближе к центру.

Роман считается незаконченным, но система образов Андреевым выстроена. Повествовательная форма произведения вынесена в название романа – дневник. Она выбирается автором не случайно: дневник ведет Сатана, и он сам признается в своем бессилии перед злом людей, что еще больше подчеркивает силу зла, воцарившуюся на земле.

Литература

1. Бабичева, Ю. В. Драматургия Леонида Андреева эпохи первой русской революции / Ю. В. Бабичева. – Вологда, 1971.
2. Иезуитова, Л. А. Творчество Леонида Андреева / Л. А. Иезуитова. – Л., 1976.
3. Чирва, Ю. Н. О пьесах Л. Андреева // Андреев драматические произведения в двух томах / Ю. Н. Чирва. – том первый, М., 1989.
4. Бугров, Б. С. Л. Андреев. Проза и драматургия / Б.С. Бугров. – М., 2000.
5. Хватов, А. Живые страницы, памятные имена / А. Хватов. – М., 1989.
6. Беззубов, В. И. Леонид Андреев и традиции русского реализма / В.И. Беззубов. – Талин, 1984.
7. Чернец Л. В. Система персонажей // Введение в литературоведение / под ред. Чернец Л. В. – М., 2006. – С. 254.
8. Андреев, Л. Н. Иуда Искарот. Дневник Сатаны. Повести / Л.Н. Андреев. – Рига, 1991. – С. 59–147.

СВОИ И ЧУЖИЕ В ПЬЕСЕ М.А. БУЛГАКОВА «ДНИ ТУРБИНЫХ»

В. Е. Головчинер, М. В. Шадрина

Томский государственный педагогический университет

Не смотря на обилие работ, посвященных драматургии М.А. Булгакова, она все еще, как любое действительно глубокое классическое явление литературы, далека от исчерпывающей интерпретации. Пьеса «Дни Турбиных»,

которая стала объектом наших наблюдений, до сих пор анализировалась преимущественно как пьеса о дворянской интеллигенции в эпоху революции. Объектом внимания в ней становился, прежде всего, образ дома как символ утраченной культуры России (В. Гудкова, Е. Яблоков, др.).

Цель предлагаемой работы – интерпретация пьесы Булгакова «Дни Турбиных», в аспекте проявления в её действии своих и чужих. Внешним основанием выделения тех и других может служить соотношение топоса и отдельных локусов с соответствующими им действующими лицами. Под топосом мы понимаем художественное пространство действия в целом, Под локусом – место действия отдельных картин.

В соответствии с поставленной целью для нас важно выявить основной состав действующих лиц каждого из локусов и логику изменений в среде своих – выделение чужих в пределах каждой картины

Проявления героев как "своих" и "чужих" не только в драматургии Булгакова, но и в литературе в целом до сих пор специального литературоведческого внимания не привлекали, хотя деление мира на "своих" и "чужих" было одной из важнейших операций в процессе его осмысления с архаических времен. Чаще всего вопрос о таких понятиях как «свой» и «чужой» решался в работах фольклористов и этнографов. Так, А.К. Байбурин, наблюдая над тем, как они реализуются в мифологических и ритуальных текстах, отметил, что подобные противопоставления проявляются в самых различных вариантах: в области живых – мертвых; в мире людей – мире богов: в человеческом – нечеловеческом (зверином, колдовском) аспектах. Свое и чужое может определяться по отношению к разным социальным, возрастным, этническим и конфессиональным группам. С точки зрения народной традиции, «чужой» может быть и плохим, и хорошим, но в любом случае он должен быть иным. "Чужие" чаще всего воспринимались в образе врага. Каждой исторической эпохе присуще свое восприятие чужого, при этом, в той или иной форме, оно наследуется следующим поколением. Ю.С. Степанов считает, что противопоставление «свои» – «чужие», в разных видах, пронизывает всю культуру и является одним из главных концептов всякого коллективного, массового, народного, национального мироощущения.

В пьесе Булгакова «Дни Турбиных», посвященной дням революции, было бы естественно ожидать изображения конфликта двух противостоящих политических сторон – отношения врагов, но развитие её действия обнаруживает на большей части «чужих» среди «своих». Своеобразие решения действия пьесы в аспектах расслоения «своего» мира стало предметом нашего внимания.

Мы так привыкли к названию “Дни Турбиных”, что не задумываемся над тем, почему так названа пьеса. Слово “дни” означает время, то историческое время – считанные дни, в которые решалась судьба страны, государства, того её населения, которое представляли Турбины как слой русской дворянской интеллигенции. Это пьеса о выборе, который делают люди в дни революции. Она остро проявила не только политический конфликт

разных классов и сословий, но обнаруживала прежде незаметные расхождения, отчуждения среди своих.

Действие пьесы протекает в четырех локальных пространствах: начинается в приватном пространстве дома, семьи Турбиных; продолжается в местах общественных, эпически раздвигающих топографию происходящего – рабочем кабинете гетмана во дворце, в штабе 1-й конной дивизии Петлюры; в вестибюле Александровской гимназии; и завершается, закольцовывая целое, в доме Турбиных.

Дом Турбиных в начале 1-ого акта светел, уютен и, кажется, ясен. Младший Николка распевает песни. Собирающиеся за общим столом друзья ценят представленную им редкую возможность отогреться душой и телом, расслабиться на некоторое время в сложное и напряженное для страны время в кругу близких людей – в кругу своих. В конце же этого 1-ого акта хозяйка дома Елена роняет: «Это мученье. Честное слово! Посуда грязная. Эти пьяные. Муж куда-то уехал <...> Я пьяна ... Вся жизнь наша рушится. Все пропадает, валится». Елена обнажает скрытую от гостей тревогу, беспокойство.

Рассмотрим, кто в этом топосе «свой» и чем определяется это качество. Первым в перечне действующих лиц представлен Турбин Алексей – полковник-артиллерист, затем следуют члены семьи, персонажи, связанные родственными или близкими отношениями, работой, совместной жизнью: брат Николка и сестра Елена (в замужестве Тальберг). Далее названы мужчины по должности, воинскому званию: сослуживцы и друзья Алексея и дома – штабс-капитан, артиллерист Мышлаевский, поручик, личный адъютант гетмана Шервинский; капитан Студзинский, житомирский кузен Лариосик.

В действии пьесы неоднократно наблюдается явление замены одного героя другим. Уже в первом действии полковник Тальберг, едва появившись в доме Турбиных, поспешно уходит. Но появляется неожиданно родственник Турбиных – Лариосик. В начале пьесы одна семья – семья Тальбергов разрушается, а в конце складывается новая – Елена принимает предложение Шервинского.

В 4-ом акте действие вновь возвращается в дом Турбиных, но состав присутствующих изменился. Нет главного – Алексея. Но Мышлаевский продолжает и заканчивает мысль старшего Турбина о конце, о гибели белого движения – мысль важную, ведущую в пьесе. Он, по ремарке, кричит: «Большевики?... Великолепно! Мне надоело изображать навоз в проруби... Пусть мобилизуют. По крайней мере, буду знать, что буду служить в русской армии ». Студзинский выбирает иной путь – к белым (и в перспективе, в лучшем случае, бег за пределы России). Шервинский оставляет военную службу, собирается поступать в оперу. Содружество их как своих в последний раз соединяет дом Турбиных. Он в скитаниях по дорогам гражданской войны останется в памяти как самое светлое, что было в их жизни.

Близость героев, соединенных прошлыми годами учёбы, дружбы, общих дел демонстрирует сцена встречи Шервинского, Мышлаевского и Студзинского в доме Турбиных уже в первом акте («Виктор! Жив! Ну, слава богу»), а также не разделяющая их влюблённость в Елену, одинаковая доброжелательность в сцене знакомства с недавно прибывшим житомирским кузеном, Лариосиком («Душевно рад с вами познакомиться»). В уютной обстановке дома все «свои» располагаются за общим столом, поют хором. И только Николка, который только что один пел кухаркину песню о наступающем Петлюре, напоминает: «Последний ужин дивизиона... послезавтра выступаем». Собрание гостей за общим столом, ужин в кругу друзей, согласное хоровое пение еще раз подчеркивают их близость друг к другу в пределах привычного, дорогого душе пространства. Утихомиривая воодушевленных встречей и выпитым друзьями Елена говорит: «Тише! Что вы господа! Весь переулок разбудите. И так уж твердят, что у нас каждый день попойка». Переулок, улица, все внешнее здесь уже – «другое», «чужое» пространство, оно предстает как угрожающее и даже враждебное.

Внешнее пространство – в противовес внутреннему, домашнему ощущается миром все более нарастающего беспорядка. То же противопоставление пространств можем заметить и в размышлениях Алексея: «Что такое этот ваш Петлюра? <...> Его и вовсе нет. Вы гляньте на окна, посмотрите, что там. Там метель, какие-то тени...». В России, по мнению Турбина, только две силы: большевики и бывшие из немногочисленной царской армии, разделившейся на «штабную ораву» и необученных юнкеров. Скоро придут большевики, и Турбин склонен думать, что победа будет за ними. Эти размышления Алексея пока не вносят раскола, для присутствующих за столом они пока только «информация к размышлению».

В 2 картинах 2-ого акта представлены совершенно иные локусы, – это места сосредоточения власти – рабочий кабинет гетмана во дворце и «штаб 1 кінної дивізії». Здесь действуют такие персонажи, которых можно определить как «другие»: «не тот», «не такой, иной», «отличный от данного» [3, с. 199], это сам гетман и окружающие его немцы Фон Шратт и Фон Дуст. В этом локусе появляется единственный человек из круга Турбиных – Шервинский. Он приходит к месту службы как личный адъютант гетмана, и видит своими глазами, как рушится власть, как постыдно, забыв обо всем и всех, гетман бежит. Он первым из круга Турбинных узнает, что бежал в Германию в германском поезде и командующий добровольческой армией со всем штабом, что петлюровская конница прорвала фронт. Дворец гетмана к концу сцены пустеет. Общий эмоциональный фон её в восприятии Шервинского напряжен и тревожен. Неоднократно раздаются реплики «Катастрофа!», бесконечно звонит телефон, а отвечать некому. Катастрофическое положение страны оттеняется балаганной сценой переодевания гетмана в германскую форму и вынос его тела под видом раненого. Булгаков показывает, что забота о самосохранении, равнодушие командного состава к судьбам страны было и будет разрушительным для любой, государствен-

ной организации. Гетман бежит, переодевшись в форму немецкого офицера (теряя на пути свой золотой портсигар), и таким образом воспринимается своеобразным «оборотнем». Тема бегства, начатая в первом акте Тальбергом, ставшим для семьи Турбиных чужим, крысой, бегущей с тонущего корабля, получает развитие – в чужую сторону, в Германию, бегут из дворца почти все, остается как в «Вишнёвом саде», старый лакей. Помещение государственной власти пусто. «Своей» власти в России для Турбиных и их друзей больше нет.

Открыто агрессивными, враждебными предстают пространство и действующие лица 2-ой картины 2-ого акта, действие её происходит в штабе 1-й конной дивизии Петлюры. Здесь уже нет никого из тех, кто был причастен к дому Турбиных. Это поистине «чужое», угрожающее всему окружающему миру, контрастное миру Турбиных пространство. Это самый страшный эпизод всей пьесы. Здесь диалоги персонажей ведутся преимущественно на «чужом» для Турбиных – «петлюровском», украинском языке. В ремарке Булгаков определяет это пространство как «пустое, мрачное помещение». Здесь идут допросы с пристрастием, обвиняют, обирают, раззывают, забирают последнее, бьют, унижают. Сами имена действующих лиц этой картины резко отличаются от имен героев в доме Турбиных. Это предельно «чужие»: Болботун, Галаньба, Ураган, Кирпатый. Все, что они делают, сопровождается суетой, шумом, гулом, свистом, внезапными ударами, топотом, стуком лошадиных копыт и тревожными голосами за окном – звуками, сопутствующие смерти, напоминающими пространство ада.

В картине 1-ой 3-ого акта открывается локус Александровской гимназии. Здесь все своё предельно трансформируется как на уровне персонажей, так и в пространственном плане. Когда-то путь выпускников привилегированной Александровской гимназии вел прямо в университетские аудитории. Михаил Булгаков сам был выпускником этой гимназии. Гимназия – это то место, где люди взрослеют, получая знания, готовятся к жизни. В исторических обстоятельствах 1919 г. юнкера вваливаются в классы гимназии, ломают парты, пилят их и топят ими печь, поют на дурацкие мотивы строки А.С. Пушкина. Поведение их точно обозначает гимназический педель Максим: «Татары, чистые татары». «Свои» в этой сцене выглядят и ведут себя как «чужие» – как разрушители, варвары. Юнкера, воспринимаемые Алексеем как «свои», готовы обвинить его в измене и арестовать его. Они видят в своем командире врага. Нужны невероятные усилия не только Алексея, но и его друзей – здесь его подчиненных, старших офицеров, чтобы остановить взрыв негодования, расправу над командиром. Юнкера, да и часть офицеров, не поняли лучшего из них, наиболее умного, дальновидного, благородного. Они, в конечном счете, лишь подчинились его приказу, разошлись. Но логика его мысли, поведения для них чужды.

«Чужой» среди своих Алексей Турбин предстаёт истинно трагическим героем. Его гибель под пулями наступающих петлюровцев закономерна. В пьесе две сцены, в которых Алексей проявляется как характер. Первая — в

кругу своих – родных, друзей – близких, за “кремовыми шторами”, которые не могут укрыть от войн и революций, где его любят, ценят, уважают – слышат, где его слово авторитетно. Во второй, кульминационной сцене в гимназии Турбин действует в среде тех, кого считает своими, за кого чувствует ответственность, кого хочет спасти. Поняв, что белому движению конец, он командует: он распускает дивизион, приказывает всем снять знаки отличия и немедленно скрыться по домам, но сам остается до конца на месте боя, прикрывая уходящих. Младший брат Николка верно понимает, что командир “смерти от позора ждет”. И командир дождался ее. Алексей Турбин — человек цельный, волевой, сильный, смелый, гордый. Он гибнет жертвой предательства тех, кому давал присягу. Государственный строй рухнул в России не только под ударами наступающего политического противника, но в результате отречения, предательства, бегства, всех, не сумевших сохранить власть.

Одна из ключевых тем в творчестве М.А. Булгакова 20-х гг. – тема бегства связана в пьесе с Тальбергом и с гетманом. Бегство гетмана проецируется на государственно-национальный уровень. Бегство Тальберга, как и «штабной оравы», – поведение людей из массы социально «своих» оценивается в не менее важном для Булгакова – в нравственно-этическом измерении. И, думается, именно последнее является в понимании драматурга основанием национальной трагедии.

Мы проследили основные трансформации «своего» мира в аспектах пространства и системы персонажей, увидели, как в сложные времена меняется состав недавно однородной среды, как в мире «своих» обнаруживаются вдруг «чужие». Нарастающая чуждость друг другу людей от локуса к локусу – от многолюдного дома, единения Турбиных – к пустеющему дворцу гетмана, к несущему смерть штабу петлюровской конной, к разногласию питомцев одной гимназии – показывает, что единственную надежду М.А. Булгаков как автор пьесы «Дни Турбиных» связывает с теми членами семьи Турбиных, которым удастся уцелеть в кровавом месиве гражданской войны, которым, может быть, удастся через семью передать потомкам общечеловеческие нравственные ценности.

Литература

1. www.lib.grsu.by/library/data/resources/catalog/127588-226665.pdf
2. Русская литература XX века. Школы. Направления, методы творческой работы : Учебное издание ; Под ред. С. И. Тиминой. – СПб. : Logos, 2002. – 586 с.
3. Ушаков Д. Н. Толковый словарь русского языка. – М. : Альта – Пресс, 2005. – 1216 с.

ЖАНР МОРСКОГО РОМАНА В АМЕРИКАНСКОЙ ПРОЗЕ

Н. С. Бан

Томский политехнический университет

Морской роман как жанр родился в Соединённых Штатах, которые географически, экономически, исторически были морской державой. Жизнь страны в высшей степени зависела от моря, кораблей, моряков.

Рождению и расцвету морского романа в США способствовала и специфическая духовная атмосфера десятых – начала двадцатых годов XIX века: победоносное окончание войны с Англией (1814) и празднование пятидесятилетия первых сражений войны за независимость (1825) усилили потребность в собственной литературе, свободной от влияний европейской (особенно английской) традиции и прославлявшей молодое государство и его героическое прошлое. Как отмечает Ю.В. Ковалёв, «именно здесь, в сфере морского романа, лежало широчайшее поле деятельности, где всё было неизведанным, как судьба самой Америки» [1, с. 85].

Джон Пекк, один из американских исследователей морской прозы, отмечает различия между английским и американским морским романом. Английский роман опирается на многовековую историю страны, историю сложных социальных взаимоотношений. В связи с этим внутренний мир романного героя рассматривается как нечто обусловленное, прежде всего, его отношениями внутри семьи и других социальных структур. Американский роман, напротив, является продуктом или отражением государства, находящегося в процессе формирования. Герой американского романа рассматривается изолированно, вне семьи, его путешествие – испытание, средство для открытия собственного «Я».

Отсюда же вытекает и такое фундаментальное различие, как степень удалённости от берега. Действия в английском романе разворачиваются в перспективе от берега, в американском же характер героя проявляется в открытом морском пространстве. В обоих случаях море представляет собой опасность, но в американском романе вызов морской стихии – чаще всего основная задача, которая ставится перед героем.

Итак, морской роман является первым национальным жанром в американской литературе. Его история начинается с «Лоцмана» Джеймса Фенимора Купера (1823). Существует мнение, что Купер написал этот роман, чтобы показать, с одной стороны, несовершенство скоттовского «Пирата», а с другой – принципиальную возможность произведения, основной интерес которого будет составлять изображение моря и кораблей. Хотя, как отмечает Ю.В. Ковалёв, «он не столько “создал” нечто совершенно новое, сколько попытался приспособить уже существующий жанр к новым задачам» [1, с. 85]. Морские сцены составляют менее половины романа. Купер не решился полностью оторвать читателя от суши; герои ни разу не теряют из виду землю, и все маневры кораблей можно наблюдать с берега.

«Лощман» в такой же мере считается историческим романом, как и морским. Возникла даже тенденция рассматривать ранние морские романы Купера – «Лощман», «Морская волшебница» (1830), «Красный корсар» (1828) – как своего рода историческую трилогию, посвящённую проблеме формирования и утверждения американского национально-патриотического самосознания. Это дало исследователям основание утверждать, что формирование морского романа осуществлялось через разработку «морского варианта» в историческом жанре.

Элементы так называемого морского национализма, проявившиеся в ранних романах Купера, получили дальнейшее развитие в сочинениях его многочисленных последователей, которые пытаются утвердить в этом жанре американскую традицию, показать, что претензии США на морское господство имеют историческое основание. Одним из примеров, демонстрирующих эту попытку, является роман Джозефа Харта «Мириам Коффин» (1834).

Уже в «Лощмане» обнаруживаются три основных жанрообразующих компонента – изображение моря, кораблей и моряков, – которые в рамках морского романа должны находиться в динамическом взаимодействии.

Море в морском романе обретает черты живого существа – характер, волю. Оно должно быть представлено в двух аспектах: в качестве естественной среды, формирующей возвышенный, мужественный «морской» характер, а также как могучий и опасный противник в благородной борьбе человека. Этим обусловлена и куперовская концепция героя в морском романе. Как пишет Ю.В. Ковалёв, «моряк без моря – это уже не моряк, он сухопутный человек, не способный возвыситься над злом, пороком, над антигуманными условностями и законами “цивилизации”» [1, с. 93]. Купер создаёт особого типа «морской характер». Моряк храбр, честен, умен, предан своей профессии и отечеству. Его характер формируется в тесном общении с природой и постоянной борьбе со стихией. Идеализация морского характера выявляет патриотическую тенденцию в ранних морских романах Купера. Ю.В. Ковалёв представляет логику этого замысла в следующем силлогизме: «Америка – нация моряков; моряки благородны, отважны, честны, возвышенны; следовательно, благородство, честность и т.д. – суть свойства американского характера» [1, с. 94].

Кораблям, так же как и морю, в романах Купера свойственно одушевление. Значение корабля в романах Купера выходит далеко за пределы военно-транспортных функций. Подобно океану, корабль у Купера – нравственно-эстетический объект. С одной стороны, это некое звено, связывающее человека с морем, с другой – орудие, с помощью которого человек побеждает в извечной битве с природой. Кроме того, корабль – это дом моряка, предмет его любви и привязанности. В чисто эстетическом значении корабль представляет собой некий высокий образец красоты.

Романы Купера представляют собой одно из направлений в развитии американской маринистики эпохи романтизма. В начале 1830-х гг. появля-

ется новое поколение маринистов, которое ставит перед собой задачу перестроить эстетическую систему морского романа Купера.

Тридцатые годы стали эпохой морского рассказа. Рассказ, как «малая форма», был удобен для проб и экспериментов. Ключевыми фигурами этой эпохи являются Натаниель Эймз («Заметки моряка», «Морские воспоминания», «Рассказы старого моряка») и Уильям Леггет (сборники «Морские истории», «Рассказы и наброски деревенского учителя»). В их рассказах нет полного разрыва с куперовской эстетикой. Разница заключалась в принципиальной позиции писателя, в его отношении к изображаемым объектам. Корабль у Эймза и Леггета массивен, он подавляет человека. Море всегда враждебно человеку. Оно уже не тот «достойный противник в рыцарском поединке, а хитрый, злобный, коварный враг и погубитель» [1, с. 106].

В конце тридцатых годов появились первые романы, в которых полностью отсутствовали романтические приключения. В 1838 г. появляется «Сообщение Артура Гордона Пима» Э.А. По. В этом произведении герой заглядывает в беспредельный хаос бытия, заставляющий его пережить экзистенциальный ужас. Черты «морского» романа переплетаются здесь с фантастикой. Не удивительно, что это произведение приводило в недоумение не одно поколение критиков, а писатели Чарльз Ромен Дейк, Жюль Верн и Говард Филлипс Лавкрафт в разное время создали собственные версии продолжения книги По.

1840-е гг. – эпоха наивысшего расцвета в истории американского морского романа. Она открывается знаменитым сочинением Ричарда Генри Дана (младшего) «Два года на палубе» и завершается романом Г. Мелвилла «Моби Дик».

Экономический кризис 1837 года в Америке стимулировал демократизацию в разных областях национальной действительности, в том числе и в литературе, которая всё решительнее преодолевала романтизм. Книга Дана явилась «завершающим ударом по раннеромантической концепции моря и морской жизни» [1, с. 117]. Героем морского романа становится простой матрос, жизнь которого наполнена тяжёлым трудом, сопряжённым со смертельной опасностью. Отказавшись от изображения морской жизни эстетическом и героическом ключе, автор не устраняет поэтический пафос романтического повествования, а переносит его в повседневную жизнь матроса, где обнаруживает и героизм, и красоту. Эта новая художественная система сделалась эталоном для американских маринистов по меньшей мере на десятилетие, в течение которого появились морские романы Германа Мелвилла: «Редберн», «Белый бушлат» (1850), «Моби Дик» (1851).

«Моби Дик» признан высшим достижением морского романа не только в американской, но и в мировой литературе. Однако современники не поняли и не оценили его по достоинству: американские критики эпохи романтизма не разглядели в романе ничего особо американского. Считалось, что Мелвилл в очередной раз просто использовал свой опыт мореплавателя.

В рамках небольшой статьи невозможно рассмотреть знаменитый роман Мелвилла во всей его сложности. Отметим лишь то, что «Моби Дик» представляет собой некую жанровую полифонию, в которой сочетаются черты эпоса, романа нравоописательного, философского, социального, морского, фантастического. И это не случайно: Мелвилл задается целью создать современный американский эпос, в котором должна получить отражение социальная, экономическая, духовная жизнь Америки, переживающей переломный исторический момент – стоящей на пороге гражданской войны. «Моби Дик» продемонстрировал, что жанр морского романа успешно выполнил задачу создания национальной американской литературы.

Литература

1. Ковалёв Ю. В. Герман Мелвилл и американский романтизм / Ю. В. Ковалев. Л.: Художественная литература, 1972. С. 280.
2. Peck, J. Maritime fiction. Горд: Palgrave MacMillan, 2001. – С. 226.
3. http://fictionbook.ru/author/melvill_german/mobi_dik_ili_beliyyi_kit/read_online.html?page=1

РАССКАЗЫ А. ФРАНСА НА СТРАНИЦАХ «СИБИРСКОГО ВЕСТНИКА» (1903 Г.)

Ю. И. Гавриленко

Томский государственный университет

Томская периодика сыграла важную роль в просвещении и приобщении сибирского общества к событиям мировой культурной жизни. Наряду с интересом к общественной и политической жизни Западной Европы, в сибирской периодике начала XX века ярко пролеживается интерес к творчеству иностранных писателей. «Отличительная черта томской периодики – ее литературность» [1, с. 17]. Именно газеты знакомили читателей с литературным наследием зарубежных авторов, выполняя, таким образом, функции литературных журналов и альманахов, появившихся в Сибири лишь в начале XX века.

Либеральная прозападническая газета «Сибирский вестник» (1885–1905), часто обращалась к переводам иноязычных писателей, среди которых важное место занимали и французские авторы. В ней печатаются критические статьи и переводы из произведений Ж-Б. Мольера, А. Дюма, В. Гюго, Г. де Мопассана, А. Доде, П. Бурже, Э. Золя. Необходимо отметить, что большинство переводов были выполнены специально для местного издания, а не перепечатаны из других источников.

В «Сибирском вестнике» за октябрь 1903 г. в рубрике «Фельетон» были опубликованы два рассказа из автобиографического романа А. Франса «Книга моего друга (Le Livre de mon ami)»: «Дама в белом» и «Кисть вино-

града» [2, с. 2]. Вот что говорит об этом романе Анри Бордо в своей книге «La vie et l'art. Sentiments et idées de ce temps»: «Эта книга носит на себе благоухание юных лет. Эта драгоценная эссенция теряется с каждым днем. Ее напрасно ищут в течение жизни. Для тех, кто ее не находит, А. Франс приберег несколько капель в изящном флаконе. Приятно вдыхать их сладкий аромат» [3, с. 209].

В «Сибирском вестнике» за 26 октября 1903 года в рубрике «Фельетон» напечатан перевод рассказа «Дама в белом» (*La Dame en blanc*), выполненный переводчицей, подписавшийся криптонимом «М.Ш.» [4, с. 2].

Главным героем рассказа является Пьер Нозьер, под именем которого А. Франс изображал себя в детстве. Маленький мальчик часто заходил в гости к своим соседкам: двум дамам, одна из которых одета во все белое, другая – во все черное. Ребенок не помнит их имен, поэтому для него они – «дама в белом» и «дама в черном». Он любил навещать «своих дам», ведь там его всегда угощали пирожными, кроме того, в их доме была масса предметов, восхищавших Пьера. Франс хорошо передал особенности детского мировосприятия. В доказательство приведем довольно большой фрагмент текста: «Но ничто не могло сравниться с двумя фарфоровыми обезьянами, сидевшими на камине, по обеим сторонам столовых часов; они сами собой качали головой и высовывали язык.<...> В комнате дам был также ковер с цветами, по которому я катался с наслаждением, и диванчик, мягкий и глубокий, который изображал у меня то лодку, то лошадь, то карету.<...> Мы жили все трое очень дружно между собой, и я забрал себе в голову, что в комнату с китайскими обезьянами, кроме меня, никто не должен приходить.<...> Однако, придя раз к дамам, я застал там какого-то господина, сидящим на моем диванчике, протянув ноги на мой ковер и разговаривая непринужденно с моими дамами». С первого взгляда Пьер невзлюбил «господина с черными бакенбардами», хотя последний также не выказал симпатии мальчику. «По тому, как мы взглянули друг на друга, видно было, что между нами существует взаимная нелюбовь». Его визиты навели Пьера на мысль просить даму в белом выйти за него замуж. Она ответила, что у нее уже есть «большой муж» в Китае, а теперь будет «маленький муж» на набережной Малаке. Это событие несколько успокоило мальчика, но «господин с черными бакенбардами» не прекратил своих визитов. Однажды во время очередного визита, когда дамы в черном не было дома, господин изъявил желание остаться наедине с дамой в белом, и Пьер был отправлен в соседнюю в силах терпеть, я бесшумно подошел к двери, ведущей в комнату с обезьянами, и нажал на ручку.<...> Я открыл дверь и увидел, что дама в белом стоит у камина. Господин, на коленях у ее ног, широко раскрывал руки, точно собираясь взять ее. Он был красен, как петушиный гребень, и тарашил глаза.<...> Увидев меня, он быстро поднялся, и я думаю, что на минуту ему пришла мысль выбросить меня в окошко. Но она не бранила меня, как я ожидал, а схватила на руки и назвала своим милым. Она унесла меня на диванчик и долго и тихо плакала у меня на пле-

че.<...> Я не видел больше господина Арнульда, и моя любовь с дамой в белом больше ничем не была встревожена, и потому-то, конечно, я и не сохранил об этом воспоминания».

С тех пор прошло тридцать лет, и Пьер не знал, что стало с дамой в белом. Однажды на балу в министерстве иностранных дел он познакомился с госпожой Х, женой посланника, тридцать лет назад служившего в Китае, которая оказалась его бывшей знакомой. «Дама в белом» была рада встрече со своим «маленьким мужем» и, вспомнив, как сильно он любил пирожные, пригласила его на чай. На вопрос Пьера о том, что же случилось с «дамой в черном», госпожа Х ответила, что ее тетушка давно умерла и теперь она сама стала «дамой в черном». В то время, когда они разговаривали, к ним подошел господин с седыми бакенбардами. «Господин Арнульд, старый друг», – представила его Пьеру «дама в белом».

Из вышеприведенных отрывков перевода видно, что М.Ш. стремится добросовестно передать стилистические особенности данного произведения, а именно, ту искренность, наивность и непосредственность детского ощущения мира. А. Франс писал: «Творчество инстинктивно. Чтобы познать, надо ощущать» [5, с. 215].

Доказательством данного факта служит еще и то, что переводчица старается передать авторские метафоры Франса, придающие особую окраску его речи. Лишь в редких случаях М.Ш. не прибегает к фразеологическому переводу. Например, предложение: «il ouvre des yeux comme des portes cochères» (он раскрыл глаза, как ворота) преобразуется в: «...он широко открыл глаза». Таким образом вместе с сравнением исчезает и ироническая окраска предложения.

В переводе присутствуют формальные неточности, которые в целом не отражаются на семантике рассказа и не препятствуют его адекватному восприятию читателями. Рассказывая о причине, по которой Пьер посещал дам, он говорит: «...je sais qu'elles sentaient bon et qu'elles avaient toutes sortes de delicatesses» (...я знаю, что от них вкусно пахло и что у них было много разных деликатесов) (Здесь и далее перевод мой. – Ю.Г.). В тексте перевода происходит лексическая замена: «...я знаю, что от них хорошо пахло, и что от них я получал всевозможные ласки». М.Ш. использует прием генерализации, заменяя конкретное понятие «деликатесы» более общим – «ласки».

Иногда М.Ш. пользуется «стратегией редукции», т.е. отказывается от воспроизведения отдельных элементов текста оригинала, не влияющих на понимание смысла произведения в целом. Например, при описании «господина с черными бакенбардами», переводчица опускает небольшое описательное предложение: «Il est indiscret et curieux» (Он бестактен и любопытен). В следующем предложении М.Ш. выпускает уже развернутое метафорическое выражение: «On me coucha, et les monstres, avec un oeil au milieu de la joue, defilerent autour de mon lit en faisant plus de grimaces que jamais» (Меня уложили спать, и монстры с глазом в центре щеки, бродили вокруг

моей кровати и корчили гримасы, страшные, как никогда). Тем не менее, текст перевода не теряет своей выразительности.

Однако в некоторых случаях сокращения текста приводят к потере логической связи между предложениями. Как в абзаце, в котором рассказывается о том, что «господин с черными бакенбардами» принес «даме в белом» письмо от мужа, который живет в какой-то далекой стране, и дама благодарила его за эту любезность. Переводчица не включает вторую часть предложения «...qu'on le remerciait de son obligeance, et qu'on le felicitaait d'avoir ete nomme premier secretaire» (...что его благодарили за любезность и поздравляли с получением должности первого секретаря). Без перевода второй части предложения, теряется его причинно-следственная связь со следующим текстом, и читателю трудно понять смысл целого фрагмента, представленного ниже. «В этот день, за обедом я спросил своего отца, что значит секретарь. Отец ничего мне не ответил, а мать сказала, что секретарем называется такая мебель, куда прячут бумаги – ну, можно ли было тут что-нибудь понять?» Неизвестно, зачем же тогда М.Ш. акцентирует внимание именно на слове секретарь и дает ссылку внизу страницы, объясняя, что «конторка, шкафчик для бумаг во Франции зовется секретарь», ведь читатель не знает, по какой причине мальчик так заинтересовался именно этим словом.

Также остается непонятным и то, почему в некоторых предложениях для перевода слова Chine (Китай) томская переводчица выбирает в качестве русского эквивалента слово Япония, в других же не считает нужным производить такую замену. Таким образом, М.Ш. вводит читателя в заблуждение, поскольку согласно томскому переводу, получается, что «дама в белом» просит мужа, который находится в Японии, прислать Пьеру голубых рыбок из Китая. То есть Китай и Япония теряют свою конкретность и служат для обозначения «чужой», очень далекой восточной страны.

За исключением представленных незначительных несоответствий перевод рассказа сделан очень точно и может служить полноценным вариантом текста оригинала.

В «Сибирском вестнике» за 8 октября 1903 года также в рубрике «Фельетон» появляется еще один рассказ Франса – «Кисть винограда» (La Grappe de raisin), переведенный М.Ш. [6, с. 2].

Три первые абзаца рассказа начинаются со слов «Я был счастлив». Таким образом, благодаря синтаксически параллельным конструкциям перед читателем предстает образ беззаботного ребенка, который радуется мелочам, невидимым для взрослых и наслаждается своей «маленькой» жизнью. «Тысячи вещей, привычных и в то же время таинственных, занимали мое воображение, тысячи вещей, которые сами по себе были ничтожны, но которые составляли часть моей жизни. Она была совсем маленькая, моя жизнь, но все-таки это была жизнь, т.е. центр всех вещей, всего мира».

Несмотря на то, что маленький Пьер был очень доволен, он завидовал другому ребенку, сыну прачки, Альфонсу. Альфонс целыми днями бродил

по двору, шлепал по лужам, играл с бродячими собаками и даже с лошадьми в конюшне, а Пьер, прижавшись к окну, смотрел на его грязное лицо, рваную одежду и завидовал его свободе. Двор представлялся Пьеру самым интересным местом на земле, ведь там всегда было очень весело, потому что на нем постоянно находились разные животные и прислуга. Однажды во дворе начался ремонт: рабочие выкладывали новую мостовую. «Так как во время работы шел дождь, то во дворе стояла грязь, и Альфонс, живший там, как сатир в своем лесу, с ног до головы был покрыт землей». Это зрелище так манило Пьера, что он решился выйти во двор, но ннаться с невоспитанными. Однако Пьер почему-то связал слова про несчастье с историей о проклятых детях, о которых он узнал из старой Библии в картинках. С тех пор Альфонс внушал ему ужас, смешанный с состраданием. Пьер был расстроен участю проклятого ребенка и хотел выразить сочувствие «маленькому Авелю», но не знал как. Он хотел послать ему поцелуй из окна, подарить розу, свою заводную лошадь, но нашел эти подарки не подходящими «проклятому» ребенку. Вдруг он увидел красивую бледно-зеленую кисть винограда и решил спустить ее вниз на ниточке Альфонсу, которую тот вырвал из рук Пьера вместе с ниткой и убежал, показав своему дарителю язык. Неприученный к таким манерам, Пьер рассердился, но вскоре успокоился и сознался во всем матери. Она побранила его, и, смеясь, сказала: «Нужно дарить свое имущество и нужно уметь дарить», а отец прибавил, что в этом и заключается секрет счастья, но не многие это знают.

При переводе данного рассказа М.Ш. практически не отходит от текста оригинала, за исключением незначительных неточностей.

Из предложения: «Il y avait sur le buffet, dans une coupe, de magnifiques raisins de Fontainebleau» (На буфете, в вазе, лежал великолепный виноград из Фонтенбло) переводчица исключает иностранную реалию: «На буфете стояла ваза с великолепным виноградом», таким образом избегая перегруженности текста информацией, которая могла затруднить понимание смысла всего предложения томскими читателями.

Выражение: «C'est le secret du bonheur, et peu le savent », ajouta mon pere. Il le savait, lui!» («В этом секрет счастья и немногие это знают», – прибавил мой отец. Но сам он это знал). М.Ш. переводит следующим образом: «В этом секрет счастья, прибавил отец и не многие умеют. Сам то он умел это делать». Перевод данного предложения по-русски звучит непонятно. Глагол «savoir» (знать, ведать), действительно, может иметь значение «уметь, мочь», но только в сочетании с инфинитивом, однако томская переводчица посчитала уместным в данном контексте именно такой русский эквивалент.

Таким образом, можно утверждать, что, несмотря на некоторые недостатки, перевод не лишен силы и глубины изложения. Томский читатель, несомненно, получил исчерпывающее представление о рассказах А.Франса. Переводчице удалось раскрыть подлинный замысел автора, передать непо-

средственность, естественность и чистоту детского восприятия окружающей действительности.

Литература

1. Доманский В. А. Томская периодика XIX – начала XX в. как культурный феномен // Европейская литература в зеркале сибирской периодики конца XIX – начала XX в. – Томск: Изд-во Том. гос. ун-та, 2009.
2. Сибирский вестник. 1903. № 217, 231.
3. Русский вестник. 1898. № 2, т. 253.
4. Сибирский вестник. 1903. № 217.
5. Фрид Я. В. Анатолий Франс и его время / Я. В. Фрид. – М: Художественная литература, 1975.
6. Сибирский вестник. 1903. № 231. С. 2.

ДЕТЕКТИВНЫЕ НОВЕЛЛЫ Э.ПО В РУССКОЙ КРИТИКЕ XIX В.

Л. П. Дмитриева

Томский государственный университет

Творчество Э.По, будучи чрезвычайно популярным во Франции благодаря огромному интересу к нему Ш. Бодлера, оказалось востребованным и в России. Однако русскую критику того времени больше привлекал миф об Э.По и его необычайная, полная приключений жизнь. О господстве биографического метода в оценке творчества американского писателя красноречиво свидетельствуют названия некоторых статей об Э. По: «Эдгар Оллен Поэ – его жизнь и сочинения» («Москвитянин», 1852г.), «Эдгар Поэ, современный североамериканский писатель. Его жизнь и сочинения» («Сын Отечества», 1856 г.). В этих очерках отражается лишь пробуждающийся интерес к фигуре Э. По, а более глубокие исследования особенностей творчества писателя, в том числе его детективных новелл, возникнут несколько позже. Переломной в этом отношении стала статья Ф.М. Достоевского, опубликованная в 1861 г. в журнале «Время». Достоевский предваряет публикацию трех новелл Э.По, среди которых «Черный кот» и «Сердце-обличитель», вступлением, отражающим его размышления на тему преступного начала в человеке.

В этом же году в журнале «Русское слово» вышла статья Е. Лопушинского, ставшая важным звеном в критическом восприятии наследия По. Рассуждения этого критика созвучны эпохе 60-гг. и опираются на реализм и историзм как господствующие тенденции в развитии общественной мысли на данном этапе.

Характеризуя некоторых американских писателей-предшественников По, Лопушинский вписывает его в контекст общей литературной традиции США. Все усилия американских писателей, по мнению Лопушинского, аккумулируются вокруг наиболее важного вопроса: «Где взять прошлое и чем его заменить?» [5, с. 2]. Купер подменил его описанием «дикого величия и

жизненной энергии сил первобытной природы», Готорн «повсюду нес с собой свои полные таинственности параболы». Другие писатели, как например, Лонгфелло, «чувствовали необходимость европейского займа». Этого писателя Лопушинский и считает первым предшественником Э. По, который в своих новеллах еще более углубился «в туманные сферы духа». Тем не менее, он говорит о том, что в основе всех его новелл лежит строгая логика и рассудочность. Творческий мир Э.По критик представляет как «радужно-мозаическое целое», сотканное из «чудных явлений, запутанных математических вычислений» [5, с. 15]. Как и Достоевский, Лопушинский сравнивает По с Гофманом, отдавая последнему первенство в поэтическом мастерстве и считая Э.По прежде всего реалистом. Критик называет повествования По «философскими анекдотами», считая, что для новелл в них недостаточно сюжетного разнообразия.

Охарактеризовав общий тон произведений По как некое ощущение или предчувствие, Лопушинский переходит к методу По, который, по его мнению, достоин особого внимания. Центральной фигурой, наиболее ярко демонстрирующей этот метод, он считает образ Дюпена. Если статья Достоевского была посвящена переводам новелл-самообличения, то Лопушинский подробно останавливается на логических новеллах и даже обозначает возможные границы цикла детективных новелл. Прежде всего он выделяет цикл о Дюпене: «Двойное убийство в улице Морг», «Тайна Мари Роже», «Похищенное письмо». К этим же новеллам, обозначенным как «головоломные судебные случаи» [5, с. 18], он относит и новеллу «Золотой жук». Увидев основу этих новелл в описании «ясновидящей наблюдательности», Лопушинский называет сыщиков страстными натурами, занимающимися расследованиями исключительно по зову сердца.

Статья Лопушинского интересна тем, что, продемонстрировав особенности дедуктивного метода По на примере логических новелл, он проецирует его на некоторые другие произведения американского писателя. Так, например, новеллу «Утопающий в пучине», описывающую спасение человека из морского круговорота благодаря способности главного героя логически оценить ситуацию, он сближает с новеллами о Дюпене и Легране. Основопологающей идеей для формирования цикла детективных новелл уже на этом этапе можно назвать тот факт, что критик находит основания для объединения разных новелл Э.По: «В рассматриваемых нами новеллах, наряду с идеей зла, является чувство совести, в разнообразных ее проявлениях, составляющее нравственную сторону теории духа лжи, связующее неразделимо наказание с виновностью» [5, с. 25]. Новеллы «Черный кот» и «Сердце-обличитель», также как и «Человек толпы» и «Вильям Вильсон», он называет новеллами о преступниках. В этом сопоставлении видятся основные тенденции формирования особого «рецептивного» цикла детективных новелл По, включающего не только логические новеллы, но и новеллы-самообличения.

Более четкое выражение формирования данного цикла получило лишь в статье Ж. Верна, опубликованную на русском языке в журнале «Модный магазин» в 1864г. Автор статьи называет Э.По «основателем школы чудесного» [2, с. 352], и, указав, в первую очередь, на правдоподобность героев Э.По, отмечает их странную двойственность, вбирающую в себя черты как сыщиков, так и преступников: «Лица эти если не сумасшедшие, то близкие к помешательству, потому что слишком напрягали свое воображение; это самые тонкие анналисты, которые, отправляясь от какого-нибудь незначительного факта, додумывались до абсолютной истины» [2, с. 354]. В качестве демонстрации мастерского владения Э. По искусством анализа далее предлагается пересказ трех новелл: «Двойное убийство в улице Морг», «Украденное письмо», «Золотой жук». Данная статья отличается повышенным вниманием к логическим новеллам По и аналитической стороне его творчества, которое в русской критике все чаще вытеснялась интересом к психологизму в изображении американским писателем пограничных состояний.

Важное значение для русской рецепции детективных новелл Э. По имело обращение к ним Н. Шелгунова, критика, педагога и активного общественного деятеля 1860-1870-х гг. Несколько новелл американского писателя, среди которых и те, которые мы относим к детективным, были опубликованы в журнале «Дело» в 1874 г., когда господствовал принцип перевода, близкий реалистическому. Он заключается в «сопоставлении стилистических систем двух языков, опирающемся на сравнение историко-культурных традиций двух наций, с целью найти функциональные соответствия, передающие то же впечатление» [4, с. 128].

В предисловии к предложенным переводам выбранных им новелл Н. Шелгунов объясняет свой выбор тем, что, по его мнению, в данных произведениях наиболее полно отражаются личные особенности Э.По. Главная цель Шелгунова – познакомить читателей с характерологическими особенностями автора «Золотого жука» – находится в русле общей направленности на отображение творческой личности писателя.

В основном критик уделяет внимание анализу «психологических» новелл, так как это предпочтение перекликается с его заинтересованностью в особенностях Э. По как личности. Но одной из личностных особенностей американского писателя является также и его способность к тщательному разбору мыслительного процесса, и это умение становится магистральным при создании образа не только сыщика, но и преступника. В статье Шелгунова можно выделить две четкие линии анализа: во-первых, анализ аналитических «неправдоподобных» новелл, основанный на исследовании мыслительных процессов с помощью логики; во-вторых, сосредоточение внимания на процессе чувства в остальных новеллах. Таким образом, не артикулируя этого, но, создавая благотворную почву для подобных умозаключений, Шелгунов выделяет общую архисему логических новелл и новелл самообличения Э. По: это жесткий анализ, мыслительный процесс, который

не зависит от чувства и материала мышления. Не случайно критик даже называет наследство По «дедуктивным» [7, с. 365].

По сути, в своей работе Шелгунов актуализирует два концептуальных понятия, взаимодополняющих друг друга в цикле детективных новелл Э. По: «преступное, иррациональное» и «восстанавливающее порядок». Внимание критика сосредоточилось главным образом на исследовании иррационального поступка, с точки зрения определения сути и истоков этого феномена и способов его реализации в произведениях По. Вторая важная часть антиномии детективных новелл – психология «рацио» – лишь намечена пунктирной линией и не до конца реализовалась в данном переводном цикле. То есть переводчик в данном случае выбирал новеллы с позиции демонстрации нового принципа самонаблюдения, положенного в основу новеллистики Э. По. Поскольку после Шелгунова в XIX в. больше не было попыток объединения потенциально детективных новелл По, можно сказать, что всеохватного переводного цикла новелл данного типа в это время не возникло.

В конце XIX в. в модели критического усвоения детективных новелл Э. По появляются новые аспекты, возникшие вследствие изменений в мировоззрении людей на пороге новой эпохи. Развитие предсимволизма и декадентства, всплеск интереса к иррациональной стороне бытия обусловили интерес к творчеству Э. По, а именно к исследованию человеческой души в его повествованиях. Стоит отметить, что лишь в 1880 г. появился первый русский перевод новеллы “The Cask of Amontillado”. После этого перевод данной новеллы еще несколько раз появляется на страницах русской периодики, не уступая таким произведениям По, как “The Black Cat”, “The Tell-Tale Heart” и “The Gold Bug”. Выбор этих новелл русскими переводчиками писателями конца XIX в. не случаен и красноречиво свидетельствует об их интересе к творчеству американского писателя, затрагивающему вопросы глубинных движений человеческой души.

Одной из важных критических статей этого периода, посвященных новеллам Э. По, можно считать обзор А. Комарова, вышедший в 1880 г. в журнале «Еженедельное новое время». В этой статье биографический подход, господствовавший практически во всех работах об Э. По, соседствует с попыткой беспристрастного анализа художественного метода писателя, совместившего в себе, как считает автор статьи, «хорошие и дурные стороны романтизма» [3, с. 550]. Тем не менее, Комаров, не в силах избежать соблазна, пытается объяснить причины создания тех или иных новелл образом жизни Э. По. В этом отношении не являются исключением и детективные новеллы писателя, так, новеллу «Черный кот» он считает проекцией «вечного пьянства Э. По», а причиной появления новеллы «Золотой жук» называет мечту Э. По о богатстве [3, с. 636]. Отмечая соседство иронии и меланхолии в творчестве По, Комаров выводит общую формулу восприятия всех без исключения произведений этого писателя, в том числе и детективных новелл: «Предметом его произведений, помимо стремлений

страстной и нежной души, были прежде всего изображение исключительных явлений внешнего и внутреннего мира, переходящее нередко в изображение фантастических явлений» [3, с. 636].

Об особом внимании к этой стороне творчества Э.По можно прочесть и в многочисленных рецензиях на переводы, выполненные русскими поэтами, такими, как К. Бальмонт и Д. Мережковский. Критики придавали особое значение передаче «духа», «настроения» подлинника, когда на смену реальности подступают «смутные страхи, заволакивают рассудок каким-то неотразимо сгущающимся туманом, превращающимся в чудовищные образы, способные свести с ума наиболее крепких духом людей» [6, с. 107]. Особое место в этих разборах занимают новеллы «Демон извращенности» и «Сердце-обличитель», наиболее близкие по духу эпохе, исследующей неясные порывы преступной человеческой сущности.

Ключевыми и итоговыми в характеристике рецептивной модели творчества Э.По в целом могут послужить слова Е. Аничкова, посвятившего один из разделов своей книги «Предтечи и современники» характеристике влияния, которое новеллистика По оказала на творчество Бодлера. По мнению Аничкова, По был для Бодлера «носителем истинно-поэтических помыслов, затерявшихся там, за океаном, в этой деловой и сухой, антипоэтической стране янки» [1, с. 214]. Французский поэт-декадент видел в творчестве По отражение процессов всеобщего упадка, деградации и не замечал в его новеллах элементов прагматизма и сатиры, воспринимая американского писателя прежде всего как певца смерти и вечного мрака. Именно таким, благодаря посредничеству Бодлера-переводчика, увидела американского писателя в середине девятнадцатого века и русская читающая публика. Детективные новеллы, включающие в себя логические новеллы и новеллы самообличения, воспринимались через призму этого же влияния

Литература

1. Аничков Е. Предтечи и современники. – СПб, 1910. – С. 214.
2. Верн Ж. Эдгар Поэ и его сочинения // Модный магазин. – 1864. – № 23. – С. 353-356.
3. Комаров А. Эдгар Алан Поэ, его жизнь и творения // Ежегод. новое время. – 1880. – № 61. – С. 548-551.
4. Левин Ю. Русские переводчики 19 века и развитие художественного перевода. – Л., 1985. – 350 с.
5. Лопушинский Е. Эдгар Поэ // Русское слово. – 1861. – № 11. – С. 1-30.
6. <Рецензия на кн.: По Э. Баллады и фантазии. – М., 1895> // Русская мысль. – 1895. – № 3. – С. 106-107.
7. Шелгунов Н. Эдгар По как психолог // Дело. – 1874. – № 7-8. – С. 350-366.

РОМАНТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В РОМАНЕ Ж.-П. САРТРА «ТОШНОТА»

И. В. Попадайкина

Томский государственный педагогический университет

Романтизм и экзистенциализм связывает немало сходных элементов и явлений, что дает нам право рассматривать их в телеологическом плане как своего рода ступени эволюции. «Сложное опосредование романтической традиции в экзистенциализме, временной полуторавековой разрыв обусловили новую форму художественного освоения действительности, видоизменение основных этических и эстетических категорий» [1, с. 150].

Вопрос об отношении творчества Ж.-П. Сартра к предшествующей литературе впервые поставил Л.Г. Андреев. По его мнению, Ж.-П. Сартр «возвращает к традиции французской культуры, реалистической традиции разоблачения буржуазного общества» [2, с. 33]. Однако исследователь замечает, что Антуан Рокантен «смотрит извне и даже по-романтически свысока на кишение человеческого, то бишь обывательского муравейника» [2, с. 33]. С.Г. Семенова отмечает, что в произведениях Ж.-А. Сартра и А. Камю сильны элементы романтической исключительности в самоощущении личности героя. Среди последних работ особый интерес вызывает кандидатская диссертация Н.Ю. Дмитриевой, которая рассматривает прозу Ж.-П. Сартра в аспекте романтической традиции.

Такой нетрадиционный подход к творчеству Ж.-П. Сартра обусловлен тем, что романтизм рассматривается не как хронологическое явление, а как явление присущее всем эпохам. Н.А. Гуляев, В.М. Толмачев отмечают, что черты романтизма существуют и развиваются в литературе XX века.

Следует обратить внимание на то, что экзистенциализм вырос на философской базе романтизма. Многие понятия взятые экзистенциалистами за основу, ранее были актуализированы романтиками. Например, сам термин «экзистенциализм» восходит к Шеллингу [3, с. 38].

Кроме общепризнанных основоположников экзистенциальной философии (Кьеркегор, Ницше, Гуссерль, Хайдеггер, Ясперс) современные исследователи называют имена Фихте, Шеллинга, Шопенгауэра, которые были связаны с романтизмом. Известно также, что основоположник экзистенциализма Кьеркегор испытывал сильное влияние романтизма, его называли представителем позднеромантической литературы. Кьеркегор разделял многие идеи Фихте. Например, его тезис об активной практически-деятельной сущности человека, а также представление о познании как результате деятельности «я». Некоторые идеи Фихте воспринял Ж.-П. Сартр. «У Фихте мир перестает быть окончательно данной нам действительностью, в которой мы должны или вынуждены занять место. Он становится пустым пространством, заполняемым и преобразуемым творческой дея-

тельностью человека» [4, с. 119]. Ж.-П. Сартр актуализировал идею Фихте о том, что человек вносит в хаос жизни творческое начало – действие

Ж.-П. Сартр следует романтической традиции как непреднамеренно, так и сознательно. Однако в большинстве своем писатель вступает с романтиками в полемику, он разрушает и опровергает их представления о мире, о явлениях действительности, доводит «до предела» идеи романтиков позднего периода.

В этой связи целесообразно проанализировать в контексте романтической традиции образ природы, воплощенный в романе Ж.-П. Сартра «Тошнота» (1938 г.).

Литература раннего романтизма основывается на философии природы Шеллинга. Согласно Шеллингу, природа и жизнь – непрерывное творчество: «творя самих себя, они себя же самим себе открывают, они возвышаются в своем развитии со ступени на ступень, покамест не кончают миром культуры и человека» [5, с. 14]. Творимая жизнь присутствует во всех сферах человеческого бытия (в природе, истории, обществе, культуре, человеке). У Шеллинга человек чувствует единство с природой, «связь с нею для него не только высокая связь, но и домашняя, интимная» [5, с. 15].

Социальная действительность представлялась романтикам бездуховной, они стремились покинуть города, затронутые буржуазным промышленным развитием. Поэтому характерной чертой романтических произведений является тема бегства в природу.

Природа у ранних романтиков выступает предметом высочайшей поэтизации, создается ее культ как прекрасного творения Бога. Раннеромантический герой чувствовал свое единство и родство с природой, которая способствовала раскрытию его духовного потенциала. С другой стороны, природа в романтических произведениях выполняет функцию зеркала, отражающего душу человека.

В позднем романтизме представлена дисгармоничная картина мира, которая обусловила специфику взаимоотношений романтического героя и природы: герой утрачивает связь с природой. У многих представителей позднего немецкого романтизма (Тика, Brentano, Арнима и Гофмана) природа изображается как демоническая, чуждая человеческому началу. Позднее, в экзистенциализме, враждебность природы к человеку обострится «до предела» (абсурдность мира).

В романе «Тошнота» восприятие природы показано через главного героя Антуана Рокантена; природа вызывает у него страх, ужас. В понимании Антуана Рокантена отсутствует категория красоты, она не применима как к миру природы, так и к человеческому лицу: «Я даже не знаю, красивое оно [лицо] или уродливое. <...> По сути меня возмущает, что лицу вообще можно приписывать такого рода свойства – это все равно что назвать красавцем или уродом горсть земли или кусок скалы» [8, с. 29].

Природа представляется герою как мертвое пассивное существование. Такое понимание отсылает нас к идеям Фихте, которые были трансформи-

рованы Ж.-П. Сартром. Согласно учению Фихте, истинное бытие и единственная жизнь присущи Богу, и эта жизнь отображается в живом – «человеческом роде». Все остальное – мертво, не существует [6, с. 22]. В романе «Тошнота» существование природы лишено божественности, одухотворенности, это существование наполнено неприятным движением природы (ползание, шевеление). Антуана Рокантена пугает отсутствие разумности и жизни в природе. Экзистенциалисты представляют мир как вселенную, которую невозможно познать, так как она не подчиняется никаким закономерностям, она абсурдна и не поддается логическому осмыслению. Однако следует обратить внимание, что герой романа Антуан Рокантен видит в природе закономерности, например, он предсказывает погоду по солнцу, день недели по состоянию природы. При этом такой способностью обладает не только герой, но и жители Бувиля. Ж.-П. Сартр, скорее всего, преднамеренно вводит ситуацию определения человеком закономерностей мира, что является проявлением авторской иронии.

В романе «Тошнота» человеческая сила, разум, как пишет Антуан Рокантен, не могут противостоять силе природы. Однако для философии Фихте характерна приоритетность человеческого субъективно-деятельностного начала над природой. Природа, считает Фихте, существует, чтобы создать возможность для самореализации «я» [7, с. 116-115].

Зарубежные исследователи творчества Ж.-П. Сартра – Яцек Тшнадель, Михалина Прайснер обнаружили интересный факт: этимологически французское слово тошнота – «la nausée» связано с морем (греческое: *nautia*, латинское: *pausea*). В.Н. Топоров отмечает, что «эта образность слова отсылает к «морскому» комплексу – физическому переживанию моря в его колыхательно-колебательном движении» [9, с. 601].

В романе «Тошнота» действие происходит на море, в городе Бувиль, вымышленном Ж.-П.Сартром, который является прототипом города Гавр. В сартровском море отсутствует красота, при описании моря используются эпитеты: с аспидным оттенком, зеленое и плотное, черное, темное, холодное, тяжелое, неподвижное. Море у Ж.-П. Сартр лишено той таинственности, бесконечности, божественности, которую видели в нем романтики и видят окружающие Антуана Рокантена люди: «Время от времени он [священник] поднимает голову и одобрительно смотрит на море: море – ведь тоже молитвенник, оно свидетельствует о Боге» [8, с. 179].

Антуан Рокантен разрушает романтическое представление о море: «*На самом деле море – холодное, черное, оно кишит животными...*», оно наделено способностью обманывать [8, с. 180]. В романе возникает мифологический образ сильфов – духов воздуха, который используется для характеристики окружающих Антуана Рокантена людей: «Окружающие меня сильфы попались на эту удочку – они видят только эту пленку, она-то и доказывает существование Бога!» [8, с. 180]. Тем самым подчеркивается, что люди ничего не знают о водном мире, они представители воздушной сферы. Тогда как герой романа является своего рода провидцем, так как знает

об этом мире больше, чем другие: «Но я вижу изнанку! Лакировка тает: восхитительная, бархатистая, как у персика, кожица, кожица доброго боженьки, везде и всюду с треском лопается над моим взглядом, трескается и зияет» [8, с. 180].

В романе «Тошнота» создается амбивалентный образ моря. С одной стороны, «море» лишается бесконечности: «Лужа света вдаль – это море при отливе», с другой стороны, герой сравнивает море с «огромной пропастью, заполненной черной, шевелящейся водой» [8, с. 78]. Семантика «моря как безграничного пространства» связана с гибелью, неудовлетворенностью существования.

В романе также разрушается традиционное понимание образов неба и солнца, связанных с семантикой жизни, божественности. У Ж.-П. Сартра они предстают в противоположном значении. Так, солнце является обесценивающим: «...мое нутро освещено обесценивающим светом»; люди становятся призраками: «Его свет едва касался человеческих тел, лишая их тени и объема ...» [8, с. 78].

Антуан Рокантен относится негативно к дневному естественному освещению, чтобы от него избавиться, ему приходится зажигать настольную лампу [8, с. 28]. Герой не может работать при дневном свете, ждет пока стемнеет. Возникает сквозной мотив вечера. Заметим, что для романтиков вечер – это время чудес, промежуточное состояние природы (время между днем и ночью), названное Фихте состоянием «перехода». Вечер сопровождается туманностью, мглой, в это время суток обостряются чувства, стираются границы. С туманом Антуану Рокантену приходят мысли о смерти: «А вдруг он [Фаскель] умер... Такого рода мысли приходят во время тумана» [8, с. 107].

В романе «Тошнота» возникает аллюзия на романтическую традицию соотнесения человека и природы, Ж.-П. Сартр использует метафорический ряд анималистических сопоставлений с животными (с псом, обезьяной и пр). Природность показана не только во внешнем мире, во внешности человека, но и внутри него. Изображение природы приобретает черты чрезмерной животности и растительности. Антуан Рокантен отмечает, что он ограничен пределами своего тела [8, с. 52], в которое проникают черты растительности или животности. По этой причине герой романа воспринимает свое лицо, ощущает свое тело «каким-то подспудным органическим чувством» [8, с. 30]. Люди утрачивают человеческое обличье, вырисовываются образы людей – животных: Самоучка – пес нашедший кость, при этом он обладает «цыплячьей шеей», а его руки сравниваются с белым червяком; Адольф «...фыркает, повизгивает и вяло отмахивается, как пес, которому что-то снится» [8, с. 33]. Таким образом, в романе «Тошнота» обозначен мотив соотнесения человека и животного, живой природы человека, неразрывной связи духовного и телесного. Как и для романтического героя, для Антуана Рокантена свойственна связь с природой. Вместе с тем в романе эта связь приобретает оригинальный характер, так как Ж.-П. Сартр пере-

осмысляет романтическую традицию. Основной тезис философии Ж.-П. Сартра – случайность бытия, именно на этом основывается связь Антуана Рокантена с окружающим миром, проявляющаяся в их едином существовании: «Я появился на свет случайно, я существовал как камень, как растение, как микроб» [8, с. 123]. Антуан Рокантен задается вопросом, не часть ли он природного мира: «...разве и сам я – не волна ледяного воздуха» [8, с. 42]. Можно предположить, что герой романа «Тошнота» хотел бы ощущать гармонию с миром, он к ней стремится, но не может достичь, потому что мир представляется абсурдным, лишенным божественного начала.

Таким образом, можно говорить о своеобразном продолжении позднеромантической традиции осмысления природного бытия, в романе Ж.-П. Сартра «Тошнота».

Литература

1. Шервашидзе, В. В. От романтизма к экзистенциализму. Творчество Андре Мальро и Альбера Камю / В. В. Шервашидзе. М. : Изд-во РУДН, 2005. С. 150.
2. Андреев, Л. Г. Ж.-П. Сартр. Свободное сознание и XX век / Л. Г. Андреев. – М. : Гелеос, 2004. – С. 416.
3. Хюбшер, А. Мыслители нашего времени. Справочник по философии Запада XX века / А. Хюбшер. – М.: ЦТР МГП ВОО, 1994 г. 310с
4. Дмитриева Н.Ю. Проза Ж.-П. Сартра конца 30-х годов XX века и романтическая традиция: дисс... канд. фил. наук. – Тверь, 2004. – С. 214.
5. Берковский, Н. Я. Романтизм в Германии / Н. Я Берковский. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – С. 512.
6. Шумкова, Т. Л. Зарубежная и русская литература XIX века / Т. Л. Шумкова. – М. : Флинта : Наука, 2002. – С. 240.
7. Радугин, А. А. Философия: курс лекций / А. А. Радугин. – М.: Центр, 1997. – С. 272.
8. Сартр Ж.-П. Тошнота: Роман / Пер. с фр. Ю. Янохиной. – СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2006. – С. 256.
9. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического / В. Н. Топоров – М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995 . – С. 579.

СОДЕРЖАНИЕ

ФИЛОЛОГИЯ

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ РУСИСТИКИ

ДИАЛЕКТНАЯ ЛЕКСИКА В СОСТАВЕ ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ	
<i>Астафьева Ю.А., Ефанова Л.Г.</i>	3
ТИПЫ ЗАГОЛОВОЧНЫХ КОМПЛЕКСОВ В ТОМСКИХ ПЕРИОДИЧЕСКИХ ИЗДАНИЯХ	
<i>Ю. А. Богомолова</i>	8
РУССКИЕ ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ ТЕМАТИЧЕСКОЙ ГРУППЫ «ОБМАН» СЕМАНТИКА И ЭТИМОЛОГИЯ	
<i>И. А. Каличкина, Л. Г. Ефанова</i>	15
ВЕРБАЛЬНАЯ АГРЕССИЯ НА СТРАНИЦАХ ГАЗЕТ: ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ И ПРАГМАТИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ	
<i>Н. В. Маркитан</i>	20
ЭЛЕМЕНТЫ СОЦИОИГРОВОЙ ПЕДАГОГИКИ И ТЕРАПЕВТИЧЕСКОЙ ДИДАКТИКИ В ПРЕПОДАВАНИИ РУССКОГО ЯЗЫКА	
<i>О. Ю. Московских</i>	24
СОВРЕМЕННЫЙ ФОЛЬКЛОРНЫЙ ТЕКСТ КАК ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ СТРУКТУРА	
<i>Т. С. Степичева</i>	28
ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ АНГЛИЙСКИХ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ НОСИТЕЛЯМИ РУССКОГО ЯЗЫКА (ПО РЕЗУЛЬТАТАМ ОПРОСА СТУДЕНТОВ ТГПУ)	
<i>О. С. Михайлова, О. Ю. Телегина</i>	34
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ РЕЧЕВЫХ ПРИЕМОВ ПОПУЛЯРИЗАЦИИ В СОЦИАЛЬНО-ПОЛИТЕЧЕСКОМ КРАСНОРЕЧИИ	
<i>И. В. Салосина, Е. Ю. Тугушева</i>	41

КОММУНИКАТИВНАЯ СТИЛИСТИКА ТЕКСТА

ТИПЫ ЦВЕТОНАИМЕНОВАНИЙ В ЛИРИКЕ А. БЕЛОГО	
<i>И. В. Кочетова</i>	46
ЭМОЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ ЦВЕТООБОЗНАЧЕНИЙ В ЛИРИКЕ З.Н. ГИППИУС	
<i>А. Н. Апалькова</i>	50
ЗАКОН СМЫСЛОВОЙ «ИЗБЫТОЧНОСТИ» И ЕГО ЛЕКСИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ Б. ПАСТЕРНАКА	
<i>Т. Головина, И. Н. Тюкова</i>	54
ИНДИВИДУАЛЬНО-АВТОРСКИЕ МЕТАФОРИЧЕСКИЕ ОБОРОТЫ (НА МАТЕРИАЛЕ АТРИБУТИВНЫХ СЛОВСОЧЕТАНИЙ В ЛИРИКЕ М.И. ЦВЕТАЕВОЙ)	
<i>А.В. Громова</i>	57
СРАВНЕНИЯ КАК РЕГУЛЯТИВНОЕ СРЕДСТВО В ЭПИСТОЛИИ М. ЦВЕТАЕВОЙ (НА МАТЕРИАЛЕ ПИСЕМ К Б. ПАСТЕРНАКУ)	
<i>Н. В. Щитова</i>	61
СПЕЦИФИКА ВОПЛОЩЕНИЯ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ ЛИРИЧЕСКОЙ ГЕРОИНИ СТИХОТВОРЕНИЙ М. ЦВЕТАЕВОЙ, ПОСВЯЩЕННЫХ С. ЭФРОНУ	
<i>В. Благов</i>	68
ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗНАЯ КОНКРЕТИЗАЦИЯ АССОЦИАТИВНОГО РЯДА ХАОС – СТИХИЙНЫЕ СИЛЫ ПРИРОДЫ В ЛИРИКЕ О.Э. МАНДЕЛЬШТАМА	
<i>А. В. Болотнов</i>	73
ОСОБЕННОСТИ ЭПИГРАФОВ В СБОРНИКАХ О. Э. МАНДЕЛЬШТАМА «КАМЕНЬ» И «TRISTIA»	
<i>П. А. Становкин</i>	79

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО КОНЦЕПТА «ЛЮБОВЬ» НА ОСНОВЕ ТЕКСТОВЫХ АССОЦИАТОВ В ЛИРИКЕ С. ЕСЕНИНА	
<i>Е. М. Старчевая</i>	84
ОБРАЗЫ ДЕРЕВЬЕВ И ИХ ЛЕКСИЧЕСКОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В ЛИРИКЕ А.А.АХМАТОВОЙ	
<i>О. Л. Загребина</i>	89

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ И ПРИКЛАДНОЙ ЛИНГВИСТИКИ

ОБУЧАЮЩИЕ ВОЗМОЖНОСТИ ШКОЛЬНОГО ЭТНОЛИНГВИСТИЧЕСКОГО МУЗЕЯ	
<i>В. А. Беженарь</i>	94
О ПРОБЛЕМЕ ФОРМИРОВАНИЯ ПОЗНАВАТЕЛЬНОГО ИНТЕРЕСА ШКОЛЬНИКОВ К УЧЕБНОМУ ПРЕДМЕТУ «РУССКИЙ ЯЗЫК»	
<i>А. Н. Зубова</i>	99
К ВОПРОСУ ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ПОЛЬСКОГО МОЛОДЕЖНОГО ЖАРГОНА	
<i>М. Калита</i>	102
ЭЛЕМЕНТЫ СОЦИОИГРОВОЙ ПЕДАГОГИКИ И ТЕРАПЕВТИЧЕСКОЙ ДИДАКТИКИ В ПРЕПОДАВАНИИ РУССКОГО ЯЗЫКА	
<i>О. Ю. Московских</i>	105
О РОЛИ ЭТИМОЛОГИЧЕСКОГО АНАЛИЗА В ОРФОГРАФИЧЕСКОМ ОСВОЕНИИ ЗАИМСТВОВАННОЙ ЛЕКСИКИ УЧАЩИМИСЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ЛАТИНИЗМОВ С ПРЕФИКСОМ /N-)	
<i>И. В. Никиенко, Р. А. Соболева</i>	109
К ВОПРОСУ О РУССКО-ПОЛЬСКОЙ МЕЖЪЯЗЫКОВОЙ ОМОНИМИИ	
<i>О. В. Орлова, Д. Щипняк</i>	114
К ВОПРОСУ ОБ ИЗУЧЕНИИ СЛОВООБРАЗОВАНИЯ В КЛИНИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ В КУРСЕ ЛАТИНСКОГО ЯЗЫКА НА ВРАЧЕБНЫХ ФАКУЛЬТЕТАХ	
<i>Т. В. Позднякова</i>	117
ОСОБЕННОСТИ СЕМАНТИКИ И ЭТИМОЛОГИИ НЕКОТОРЫХ ОБОЗНАЧЕНИЙ БЛЕСКА В РУССКОМ ЯЗЫКЕ (БЛЕСК/ЛОСК/СВЕРКАНИЕ)	
<i>О. В. Царегородцева</i>	122
ВОЗМОЖНОСТИ КРАЕВЕДЧЕСКОЙ РАБОТЫ В ШКОЛЬНОМ ЭТНОЛИНГВИСТИЧЕСКОМ МУЗЕЕ	
<i>М. А. Шабельник</i>	127
РОЛЕВАЯ СТРУКТУРА ИМИДЖА ПОЛИТИКА	
<i>Д. А. Щитова</i>	131

РУССКАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

МОДИФИКАЦИИ МОТИВА «УМ» В КОМЕДИИ «СТУДЕНТ» А. С. ГРИБОЕДОВА	
<i>Е. В. Аблогина</i>	136
ПЕРВЫЕ ПЕРЕВОДЧИКИ ДРАМЫ А.П. ЧЕХОВА «ТРИ СЕСТРЫ» НА НЕМЕЦКИЙ ЯЗЫК	
<i>Е. А. Адам</i>	141
МОТИВ БЛУДНОГО СЫНА В ДРАМЕ Л. ЛЕОНОВА «НАШЕСТВИЕ»	
<i>А. А. Белова, В. Е. Головчинер</i>	146
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЛИЧНОСТНО ОРИЕНТИРОВАННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В РАМКАХ РАЗВИВАЮЩЕГО ОБУЧЕНИЯ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ В 5 КЛАССЕ	
<i>Е. А. Бондарь</i>	150
МОТИВЫ ВЕРХА И НИЗА В ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ ЛИРИКЕ В.В. МАЯКОВСКОГО	
<i>С. Г. Ванюшкина</i>	154
«ДАЧНИКИ» А.М. ГОРЬКОГО И «ДОМ, ГДЕ РАЗБИВАЮТСЯ СЕРДЦА» Д.Б. ШОУ: СИМВОЛИКА ПРОСТРАНСТВА	
<i>А. А. Далингер</i>	158
СОВРЕМЕННЫЙ ДЕТСКИЙ ФОЛЬКЛОР (ИССЛЕДОВАНИЕ ПО РЕЗУЛЬТАТАМ ФОЛЬКЛОРНОЙ ПРАКТИКИ)	
<i>А. В. Данилова</i>	163

В.А. ЖУКОВСКИЙ – ПЕРЕВОДЧИК ПОЭЗИИ В. СКОТТА: ОТ БАЛЛАД К ЛИРО-ЭПОСУ	
М. В. Дубенко	169
ТОПОС МОСКВЫ В РОМАНЕ М.ОСОРГИНА «СИВЦЕВ ВРАЖЕК»	
А. В. Жлюдина	172
АП. ГРИГОРЬЕВ – КРИТИК «ПЕЙЗАНСКИХ» ПРОИЗВЕДЕНИЙ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ	
О. А. Ильина	177
ДИФФЕРЕНЦИРОВАННОЕ ОБУЧЕНИЕ НА УРОКАХ ЛИТЕРАТУРЫ	
А. В. Калинина	181
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЛИЧНОСТНО-ОРИЕНТИРОВАННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ В ОБРАЗОВАТЕЛЬНОМ ПРОСТРАНСТВЕ: ОТКРЫТЫЙ ДИАЛОГ С ЭЛЕМЕНТАМИ ДЕБАТОВ	
И. А. Каличкина, А. П. Гасанова, Е. Н. Ковалевская	185
ТРАНСФОРМАЦИЯ СЮЖЕТА ИНИЦИАЦИИ В РОМАНЕ М. СЕМЕНОВОЙ «ВОЛКОДАВ»	
Я. В. Королькова	192
РЕЦЕПЦИИ РЕМБО В МИРОВОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ	
М.П. Маркина	196
ДОМ И АНТИДОМ В „ОЧЕРКАХ БУРСЫ“ Н. Г. ПОМЯЛОВСКОГО	
Г. А. Островатикова	201
ПАРИЖСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ А.С. ПУШКИНА	
Н. А. Рудикова	205
ЗАРУБЕЖНАЯ РЕЦЕПЦИЯ РАССКАЗА А. П. ЧЕХОВА «СТУДЕНТ»	
А. С. Семенкова	210
ОБРАЗ «ПИКОВОЙ ДАМЫ» В «ПОЭМЕ БЕЗ ГЕРОЯ» А.А. АХМАТОВОЙ	
А. Е. Сискевич	214
«ГОРЕ ОТ УМА» КАК ПРОБЛЕМА ВРЕМЕНИ: Н.В. ГОГОЛЬ И А.С. ГРИБОЕДОВ	
А. В. Скрипник	218
СЛОВО КАК ПРЕДМЕТ РЕФЛЕКСИИ В РОМАНЕ М. ШИШКИНА «ВЕНЕРИН ВОЛОС»	
Т. С.Трембач	223
ОППОЗИЦИЯ «ДОМ» – «КВАРТИРА» В ДРАМАТУРГИИ М. А. БУЛГАКОВА («ДНИ ТУРБИНЫХ» И «ЗОЙКИНА КВАРТИРА»)	
О. Н. Русанова, С. И. Федорова	228
СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ В РОМАНЕ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА «ДНЕВНИК САТАНЫ»	
Н. В. Чубирко	232
СВОИ И ЧУЖИЕ В ПЬЕСЕ М.А. БУЛГАКОВА «ДНИ ТУРБИНЫХ»	
В. Е. Головчинер, М. В. Шадрина	236
ЖАНР МОРСКОГО РОМАНА В АМЕРИКАНСКОЙ ПРОЗЕ	
Н. С. Бан	242
РАССКАЗЫ А. ФРАНСА НА СТРАНИЦАХ «СИБИРСКОГО ВЕСТНИКА» (1903 Г.)	
Ю. И. Гавриленко	245
ДЕТЕКТИВНЫЕ НОВЕЛЛЫ Э.ПО В РУССКОЙ КРИТИКЕ XIX В.	
Л. П. Дмитриева	250
РОМАНТИЧЕСКИЕ ТРАДИЦИИ В РОМАНЕ Ж.-П. САРТРА «ТОШНОТА»	
И. В. Попадайкина	255

Научное издание

**ХIII Всероссийская конференция студентов,
спирантов и молодых ученых «Наука и образование»
(20–24 апреля 2009 г.)
В 6 т.**

**ТОМ II
ФИЛОЛОГИЯ**

**ЧАСТЬ I
РУССКИЙ ЯЗЫК. РУССКАЯ И ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА**

Технический редактор: В. Ю. Горбунов, П. А. Шевченко
Ответственный за выпуск: Л. В. Домбраускайте

Подписано в печать: 26.04.2009

Сдано в печать: 22.09.2009

Тираж: 100 экз.

Заказ: 452/Н

Формат: 60х84^{1/16}

Бумага: офсетная

Печать: трафаретная

Уч. изд. л.: 16,5

Усл.-печ. л.: 17,23

Гарнитура: Times NR

Издательство Томского государственного
педагогического университета

634041, г. Томск, ул. Герцена, 49. Тел.: (382-2) 52-12-93

e-mail: tipograf@tspu.edu.ru

Отпечатано в типографии ТГПУ,
г. Томск, ул. Герцена, 49. Тел.: (382-2) 52-12-93