



# Секция XXIII.

## Тенденции в русской художественной литературе

### Парадигма восприятия женщины в поэтическом тексте А. С. Пушкина

М. А. Алексеенко

Львовский национальный университет им. И. Франко (Украина) / Щецинский университет (Польша)

*Парадигма, прототип идеала, культ Женщины, Мария*

**Summary.** The paper deals with the image of Women in Pushkin's poetic text within the paradigm scope of the 19<sup>th</sup> century Russian literature – Virgin Mary – Mary Magdalena.

Образ женщины в творчестве Пушкина – сложнейшая тема, предоставляющая исследователю широкое поле деятельности. Утверждение о том, что настоящий поэт без *Женщины, Прекрасной Дамы* невозможен, стало аксиоматическим. Действительно, трудно себе представить Пушкина без Марии, Людмилы, Татьяны, Ольги, Заремы... Пушкинское выражение *гений чистой красоты* вошло в русскую крылатику и функционирует в современной книжной речи в обобщенном обозначении совершенства, идеала прекрасного, женской красоты ([1, 651]). Именно таковой – *чистой прелестью, святыней красоты, гением чистой красоты, красой черкасских дочерей* – предстает женщина в поэтическом тексте Пушкина.

С другой же стороны, с женщинами своего окружения поэт избегал говорить о материях высоких, о поэзии, поскольку считал, что его лира «не коснется их легкой, ветреной души», а божье вдохновение поэта им «чуждо и смешно», ибо «нечисто в них воображение» [2: Т. 7, 65]. В одной из заметок он писал: «...женщины везде те же. Природа, одарив их тонким умом и чувствительностью самой раздражительно, едва ли не отказала им в чувстве изысканного. Поэзия скользит по слуху их, не достигая души; они бесчувственны к ее гармонии... Вслушайтесь в их литературные суждения и вы удивитесь кривизне и даже грубости их понятия... Исключения редки» [2: Т. 3, 369]. Женщины, по Пушкину, «составляют один народ, одну секту». Подобные высказывания, порою даже грубые и резкие суждения о женщинах, нередки в эпистолярных текстах поэта. Иными словами, *Женщина* представлена в пушкинском тексте амбивалентно – то как «пленительный кумир», то как «призрак безобразный». Однако это мнимая амбивалентность. Речь идет о различных категориях: о поэтических *Женщинах* Пушкина и реальных, «из крови и костей», о женщинах, окружавших его в жизни. Лишь первые – предмет поэтического вдохновения, вторых – поэтическое обожествление не касается.

В ряду пушкинских поэтических женских образов центральное место занимает образ *Марии*. «Имя женское», по определению поэта, впервые появляется в поэме «Полтава» и проходит через все его творчество («Цыганы», «Бахчисарайский фонтан», «Капитанская дочка», «Повести Белкина», стихотворения). Почему обращается Пушкин в одном из своих поздних стихотворений к образам двух *Марий* – непорочной *Девы Марии* и святой женщины *Марии Магдалены*? В докладе рассматриваются различные версии ответов на эти вопросы.

Святая Богородица и Мария-грешница представляют парадигму для восприятия женщины в русской культуре XIX века [3, 350]. Все пушкинские Марии не выходят за пределы полюсов этой парадигмы. Вместе с тем, ни одна из них не олицетворяет собой тот или иной полюс парадигмы в чистом виде – либо только святую, либо только грешницу. Четкое размежевание этих полюсов у Пушкина отсутствует. Наивно истолковывать пушкинскую *Мадонну, Пречистую Деву, Богородицу, Марию Магдалену* чисто иконографически. Эти образы в пушкинском тексте дехристианизованы, хотя вербальный иконографический образ двух *Марий* все же представлен:

Когда великое свершилось торжество,  
И в муках на кресте кончалось Божество,  
Тогда по сторонам животворяща древа  
*Мария-грешница* и *пресвятая дева*  
Стояли, бледные, две слабые жены,  
В неизмеримую печаль погружены [4: Т. 3, 369].

Образ *Девы Марии* обнаруживаем и в контраверсионной «Гаврииладе» (1821). «Прелестная пакость», «рана на совести поэта», «памятник цинического нигилизма», «яростное оскорбление любви», – говорили о поэме одни современники поэта. Другие же считали, что образ *Марии* в этом произведении – один из лучших из всех созданных Пушкиным образов *Пречистой Девы*.

Образы *Марии, Мадонны, Пречистой Девы*, созданных Пушкиным, убеждают, что поэтической *Дамой* его *Идеалом Женственности* была не реальная женщина – жена, любовница или невеста, а святыня чистой красоты, совершенство. Ею была *Богородица*, воплощающая в себе *Вечную Женственность*, в которой пересекаются христианские и языческие начала – идеальная кротость и мир чувств ([5, 37–38]). Прототипы этого идеала (А. Керн, Н. Гончарова, М. Волконская и др.) – лишь «бледный круг» красавиц, исчезающих в ее сиянии.

### Литература

1. Мокшенко В. М., Сидоренко К. П. Словарь крылатых выражений Пушкина. СПб., 1999.
2. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М., 1937.
3. О. Юсиф (Затеишвили). Чехов и Русская Православная Церковь // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997.
4. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 10 т. М.; Л., 1949.
5. Геронимус В. А. Религиозное оправдание красоты в романе Ф. М. Достоевского «Идиот» // Русская литература XIX века и христианство. М., 1997.

### К вопросу о некоторых особенностях языка массовой литературы в России XVIII в. (на примере русских стихотворных фацетов)

А. В. Архангельская

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

*Русская литература XVIII века, рукописные сборники, стихотворные фацеты*

**Summary.** The paper dedicate to total characteristic of linguistic peculiarities of Russian rhymed facietiae – one of the phenomenon of mass literature in 18<sup>th</sup> century.

Массовая литература в России XVIII в. представляет несомненный интерес для филолога как явление пограничное в целом ряде отношений. Во-первых, она оказывается противопоставленной складывающейся со второй половины XVII столетия и расцветающей в XVIII в. придворной ли-

тературе как по проблематике и типу героя, так и по языку и стилю. Во-вторых, она в очень существенной части наследует древнерусские литературные принципы и приемы, демонстрируя тем самым жизненность и силу традиции, которая в это время находится уже на периферии литературного

процесса, но в то же время не исчезает совсем и продолжает соответствовать читательским пристрастиям достаточно обширной аудитории. В-третьих, она ассимилирует отдельные явления из магистральной линии литературного процесса своего времени. В-четвертых, она связывает литературу с фольклорной традицией. Перечень этот, видимо, неполон, но уже он в достаточной степени убедительно свидетельствует о том, что исследование массовой литературы XVIII в. актуально и продуктивно с разных точек зрения и позволяет расширить наши сведения как о литературном процессе, так и о культуре (в самом широком смысле этого слова) того времени.

Одним из характерных для массовой литературы XVIII в. явлений следует считать стихотворную редакцию русских фаяций (1730–1750-е гг.). Распространенная в рукописной традиции, она была настолько популярна в определенных читательских кругах, что в конце XVIII в. часть текстов попала в печатное издание «Старичок-весельчак, рассказывающий давние московские были», с 1790 г. выдержавшее огромное количество переизданий. Источниками стихотворной редакции русских фаяций исследователи называют не только прозаические «Фаяции польские» (пер. с польск. в 1680 г.), но и обширный сборник рассказов светского содержания (пер. с нем. не позднее 1740 г.), а также русские переводы басен Эзопа. А. В. Кокорев называл среди источников неизвестный сборник рассказов о похождениях шута, а В. П. Адрианова-Перетц – фольклорные сюжеты и даже наблюдения над русским бытом.

Предметом нашего сообщения будет общая характеристика особенностей языка русских стихотворных фаяций. Наблюдения такого рода в литературоведческих работах всегда находятся на периферии, лингвисты же, насколько нам известно, интереса к этой группе текстов пока не проявляли.

Ориентация на демократического читателя, а также распространение текстов стихотворных фаяций в рукописных сборниках массового характера, несомненно, оказали влияние на языковые особенности этих текстов (прежде всего на лексическом уровне). Язык по большей части близок к разговорному, употребляются просторечные слова («брюхата», «облупать», «жрать», «испразнитца», «обмарала», «обыкла», «проклажалась», «здурился», «брюхо», «рожа», «блудни», «очинно», «батка» и «матка», «вить», «фигли», «фая» и т. д.), ругательства («каналая», «шельма», «нечуха», «бестия», «чучела», «курвин сын», «курва» и т. д.), а также лексический пласт, который сейчас определяется как ненормативный. Архаичные и высокие слова встречаются крайне редко и в большинстве случаев в целях удачной рифмовки. Из отдельных лексем наиболее часто встречаются: «зело», «вельми», «потщился» (также в упрощенном и искаженном орфографических вариантах: «почтился» и «подщился»), «хочет» и др.

Отражается в языке стихотворных фаяций их польское происхождение. Полонизмов не так много, как в виршах Симеона Полоцкого и тем более в прозаических переводах с польского второй половины XVII в., но, тем не менее, они есть. Прежде всего, это устойчивое обозначение самих текстов «жартами» (от польского «żart») в стихотворных вступлениях к текстам, а иногда – в заголовке сборника; встречаются полонизмы и в самих текстах («балбир», «маршалок»,

«пенез», «покой», «презент», «смутка», «харты», «шляхтич», «власна», «вем», «молевать», «молярство»). Достаточно частотны заимствования и из других языков, активно проникающие в русский язык, начиная с Петровской эпохи: «азарт», «афицер» (однажды написано с ошибочной перестановкой букв «ацифер», что может быть простой ошибкой письма, а может свидетельствовать о недостаточной распространенности лексемы в то время), «барон» (титул барона в России был введен Петром I; в том же тексте встречается и лексема «баронша»), «календарь» (в том же тексте встречается и производная лексема «календарщик»), «капрал», «компания», «корпус» в значении «тело», «куриозный», «куриозность», «пастор» (встречается также лексема «пасторша»), «патреть», «персона» в значении «особа, личность», «плезир», «пороль», «резолуция», «резон» в значении «довод, разумный ответ», «решпектование» в значении «уважительное обращение»; «сатисфакция», «урина», «фамилия» в значении «семья», «фигура» в значении «ловкая шутка, выходка», «фундамент» в значении «основа», «фрелина», «штраф», «штрафовать». Единственным случаем использования в стихотворных фаяциях иноязычного слова арабского происхождения является слово «визер» / «везир» («визирь»).

В текстах стихотворных фаяций часто встречается прямая речь. Обращения обычно идут в именительном падеже, случаи употребления звательных форм единичны. Точно так же единичны случаи употребления архаичных форм глагольных времен («израсте», «приспе»). Редко встречаются и усложненные конструкции («и есть ли у тебя родственники иметь», «дай нам полотенца завязать твоих глаз»).

Особый интерес представляет орфография текстов. В ней ярко отражаются черты народного говора: «глыбокой колодец», «вострая бритва», «особливое дело», «сумнение», «нешастье», «прикащик», «а жена ево на дороге з детьми встречается», «поскорый», «таперя»; особенно часто в глагольных формах: «испужалась», «отвязатца», «повидатца», «битца», «учинитца», «делаетца», «паритца», «склоняетца», «опасаетца», «повернесся» и т. д.

Таким образом, язык русских стихотворных фаяций середины XVIII в. наглядно демонстрирует принадлежность этих текстов к массовой литературе, а их авторов, переписчиков и читателей – к демократическим слоям. Анализ встречающихся в этих текстах заимствований отражает как наиболее актуальные, характерные и для высокой литературы первой половины – середины XVIII в. предпочтения (ориентация на французский, немецкий и латинский языки), так и сохранившиеся от предыдущей эпохи литературного развития (а также, судя по всему, унаследованные из ряда источников стихотворных фаяций) полонизмы, которых высокая литература этого времени уже старательно избегает. Наличие заимствований, тяготение к разговорному языку, проникновение в тексты элементов народного говора, а также практически полное отсутствие в них архаических лексем и конструкций наглядно свидетельствуют о языковых пристрастиях читателей русских стихотворных фаяций и – шире – массовой литературы середины XVIII в. и позволяют полнее обрисовать сферу их культурных предпочтений.

## Традиции православия в русской литературе

Н. В. Баско

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

*Православие, традиция, культурология, семантическое пространство, пространственно-временная перспектива, духовно-символический смысл, церковные реалии*

**Summary.** The paper considers relations between Russian literature and the Orthodox branch of Christianity. An attempt is made to find in the works of Russian literature substantial and formal guidelines that could lead to a better understanding of Russian mentality.

1. Неразрывность связи русской литературы с православием очевидна: православие является духовным ядром русской культуры. Национальные идеалы, духовные устремления народа не являются временными, исторически изменчивыми. Вопрос лишь в том, насколько они востребованы современниками и как глубоко поняты ими.

2. Одной из задач культурологии является определение того, какой видится православная Россия современному чи-

тателю русской классики и отыскать в художественных произведениях содержательные и формальные ориентиры, ведущие к постижению русской ментальности.

3. Русская литература антропоцентрична. В центре ее всегда стоит человек, показанный в значительные минуты своей жизни. Начало и конец земного пути человека, этапы его духовного становления неразрывно связаны в русской классике с вхождением, с погружением в православный мир.

Крещение, причастие, исповедь, покаяние, венчание, соборование – вот те главные церковные обряды, с которыми слита жизнь литературных персонажей на страницах художественного произведения. Описание обрядов в русской прозе показывает церковную обрядность как неотъемлемую часть образа жизни православной России.

4. Литература не просто изображает жизнь человека в определенном историческом периоде, но привлекает внимание читателя к моментам его духовного прозрения. Поиски героем смысла жизни, поиски духовной, нравственной опоры в различных обстоятельствах – таковы типичные ситуации в русской литературе, когда спасительным является обращение к православию, к полному погружению в православный мир, слиянию с ним. Именно в трудные, драматичные минуты своей жизни русский человек (литературный персонаж) приходит в церковь, обращается к Богу со словами молитвы, приобретает к церковным таинствам, читает Евангелие.

Описание духовного прозрения литературного героя в русской классике составляет содержание ключевых для понимания целого эпизодов. В семантическом пространстве художественного текста описание посещения храма, участия в церковных обрядах, чтение Евангелия занимает семантически сильную позицию начала, кульминации, конца повествования, резкого перелома действия. Утверждение главенства духовного, высшего начала над земным – главный итог применения данного композиционного принципа. Таковы эпизоды крещения главного героя повести Н. В. Гоголя «Шинель» – Акакия Акакиевича Башмачкина, или приготовления героя повести Л. Толстого «Юность» Николая Иртеньева к исповеди на Страстной неделе, или эпизод венчания Константина Левина и Кити в романе «Анна Каренина», составляющий контраст к теме разрушения семьи Карениных. Герой романа Ф. М. Достоевского Родион Раскольников выходит на путь духовного воскресения после чтения евангельской притчи о воскресении Лазаря.

5. С культурологической точки зрения интересна пространственно-временная перспектива произведений русской классики. Счет времени в русской классике идет на события жизни православных людей. При этом на обычное летоисчисление, на смену времен года, чередование дней, часов, минут накладываются даты церковного календаря: церковные праздники (Рождество, Вербное Воскресение, Пасха и др.) Художественное время русской классики всегда ориентируется на время церковного календаря, на события, обращенные к вечности. Эта «оглядка» художественного времени на время церковное долго сохраняется в русской литературе в XX веке в прозе М. Шолохова и в прозе писателей-«деревенщиков», в поэзии А. Майкова, М. Цветаевой.

Во второй половине XX века наблюдается трансформация пространственно-временной системы художественных произведений. Временная перспектива как бы сокращается, но расширяется пространственная перспектива. Все чаще родная природа изображается как священное пространство,

как храм, внутри которого, сам того не осознавая, находится человек.

6. В предметной детализации повествовательного пространства произведений русской литературы существенное место занимают церковные реалии. Церковь, притвор, иконостас, алтарь, свеча, образ, икона – редкое произведение русской литературы обходится без упоминания этих реалий церковной жизни, так же как и званий служителей церкви – священник, батюшка, дьячок, псалмщик и др. При чтении художественного текста возникает необходимость семантизировать указанные лексические единицы с двух точек зрения: современной и исторической. При семантизации слова с современной точки зрения возникает методическая необходимость в дополнительной семантизации: в раскрытии духовно-символического смысла реалии в церковной жизни, в церковном обряде.

Раскрытие семантики языковых единиц с исторической точки зрения следует рассматривать как способ приобщения современного читателя к традиционному мироощущению православной России. Из языковых единиц извлекаются смыслы, широко известные в православной России, но скрытые для современного читателя. Например, семантизируя слово «венец», недостаточно дать описательное толкование значения, недостаточно указать на обрядовую семантику венца как символа брака, но желательно раскрыть и духовно-символическую роль венца в обряде венчания, где венец – символ победы над плотскими страстями. Свеча – хорошо известная современным читателям реалия, но в православной традиции зажженная свеча осмысливается как часть церковной службы, символизирующая добровольную жертву человека Богу, причастность человека к Божественному началу. Зажженные свечи в пустом храме в повести А. Платонова «Котлован» высвечивают глубины сиротства, в которые погружаются люди в мире без Бога.

7. К числу языковых единиц, связанных с православной традицией и способных эффективно раскрывать национально-культурную специфику произведений, относятся личные имена литературных персонажей. В православной России сохранилось представление об этимологии личного имени, даваемого младенцу при крещении. Это видно из сопоставления этимологии имени с характеристикой литературного персонажа. Часто смысл имени получает «описательное толкование» при первом представлении литературного персонажа. Ср.: Кирила Петровича Троекурова (Кирилл – греч. *повелитель*), Катерина (греч. *всегда чистая*), Акакий (греч. *незлобивый*). Смысловая двуплановость личного имени становится источником образности в творчестве поэтов серебряного века, в произведениях Л. Андреева, М. Цветаевой и др.

Неразрывная связь русской литературы с православной традицией заявляет о себе при обращении как к непосредственному содержанию литературной классики, так и к глубинному философскому осмыслению художественного произведения.

## О символическом значении образов «Бабочки» и «Мухи» в эмиграционной лирике И. Бродского О. И. Глазунова

Санкт-Петербургский государственный университет

*Философские взгляды Бродского, поэтический образ, символ, смысловые коннотации*

**Summary.** The paper is devoted to the comparison of two Brodsky's poems in which the images of a butterfly and a fly refer to the poet's views and his attitude to the life of emigration and creative work.

Философские взгляды Бродского, метафизические в своей основе, окончательно сложились в условиях эмиграции, когда поэт оказался отрезанным от привычного ему окружения, когда в его стихотворениях все чаще стали проявляться «смертные черты» и мотивы оледенения, а размышления над жизнью неизбежно сводились к ожиданию скорого ухода, слияния с Вечностью. В стихотворении Бродского «Бабочка» (1972) вопросы жизни и смерти, кратковременности бытия и вечности небытия рассматриваются поэтом на примере существования бабочки-однодневки: *Сказать, что ты мертва? / Но ты жила лишь сутки. / Как много грусти в шутке / Творца!*

Образ бабочки у Бродского, с одной стороны, символизирует один прожитый день, а с другой, – кратковременность

человеческой жизни в целом. Обращении в прах того, что некогда радовало глаз своим совершенством, приводит поэта к выводу о зависимом и крайне беспомощном положении человека в этом мире: *Мир создан был без цели, / а если с ней, / то цель – не мы.* Однако в стихотворении 1972 года «Бабочка» мысль о бессмысленности бытия еще не вызывает у Бродского того беспросветного пессимизма, который прослеживается в его поздней лирике. Рассматривая яркий узор на крыльях бабочки, поэт фантазирует, пытается увидеть то, что недоступно ему в реальности, что можно постичь лишь в воображении. И не важно, *кто был тот ювелир, / что, бровь не хмуря, / нанес в миниатюре / на них тот мир* и что скрывается за местоимением *тот*: потусторонний, гармоничный, божественно-прекрасный, потому что

даже если человеку не дано его понять, он может наслаждаться его красотой.

Создавая иную реальность – вымышленную, но эстетически безупречную, человек, по мнению поэта, обретает возможность примириться с безнадежным фактом своего существования на земле. Взлеты и падения, разочарования и сомнения, отчаянные поиски и стремление постичь другой мир – мир небесного «ничто» становятся для него и целью, и средством, позволяющим ощутить себя как личность, оторваться от земной поверхности, приобщиться к вечности. Бабочка как мимолетный образ – символ красоты и гармонии – легкий и почти бестелесный, в качестве метафорического источника поэтического вдохновения соотносится, в представлении Бродского, с Музой поэта. Бытие (жизнь) и небытие (смерть) – две противоположные формы существования человека, – соединяются между собой в его творчестве.

В начале стихотворения «Муха», написанного в 1985 году, поэт продолжает размышлять о проблемах соотношения Бытия и Небытия, но после первой элегически размеренной строфы становится ясно, что за тринадцать лет, которые прошли со времени написания «Бабочки», мировоззрение автора существенно изменилось. В словах поэта чувствуется усталость и раздражение: *Теперь ты медленно ползешь по глади / замызанной плиты, не глядя / туда, откуда ты взялась в апреле. / Теперь ты еле // передвигаешься. И ничего не стоит / убить тебя. Но, как историк, / смерть для которого скучней, чем мука, / я медлю, муха.*

Восьмидесятые годы связаны с наступлением кризиса во взглядах поэта. Раздражение и усталость все больше сказываются на его творчестве. Не прекрасный облик мертвой бабочки, а оцепеневшая, еле передвигающаяся муха становится предметом изучения автора. И уже не судьба или жизненные обстоятельства, а сам поэт раздумывает о том, чтобы прервать бессмысленное существование отяжелевшего, утратившего интерес к жизни насекомого. Но что-то заставляет его медлить, и, как историк, для которого любое событие представляет ценность, поэт начинает размышлять о том, что произошло.

Вид умирающего насекомого напоминает автору о его собственном состоянии. То, что произошло, кажется ему чудовищной несправедливостью, но Бродский далек от того, чтобы обвинять кого бы то ни было в наступившем кризисе, – разве что судьбу, которая оказалась к нему столь неблагоприятной: *Мной овладело / оцепенение – сиречь твой вирус. / Ты б удивилась, // узнав, как сильно заражает сонность / и безразличие, рождая склонность / расплачиваться с планетой / ее монетой.*

Ироническое описание Бродским самого себе в виде восьми пудов, «играющих в земледельца с образованием» усиливает трагизм описываемой ситуации, позволяя проникнуть во внутренний мир автора, понять причины его негативного отношения к настоящему.

Интересно рассмотреть образ мухи с точки зрения психологических коннотаций. В психологии мухи олицетворяют угрызения совести, символизируя вину, которая изнутри пожирает человека. В одноименной пьесе Сартра мухи, навод-

нившие город Аргос, как напоминание о грехах, содеянных людьми, отравляют жизнь всему живому, превращая граждан в рабов совершенных и несовершенных ими преступлений прошлого.

В «Мухах» Сартр говорит об ответственности человека не только за себя, но и за тех, кто, будучи слабее его, не способен к противостоянию, кого судьба не наделила волей, талантом, силой, кто может лишь покорно переносить обрушивающиеся на него страдания. Вернувшись в родной город, Орест чувствует сострадание к несчастным своим согражданам и ответственность за их бедственное положение. И хотя вины его в том, что в трудное время он оказался вдали от родного города, не было, после долгих раздумий Орест приходит к выводу, что он не может оставаться в стороне, зная, что Аргос умирает, съедаемый мухами. Он должен взять на себя все страхи и преступления, которые совершались в городе, должен стать таким же отверженным, как проклятые богами жители Аргоса. Только в этом случае он может отвести кару богов от жителей города.

Стихотворение Бродского «Муха» относится к 1985 году и, несомненно, связано с событиями, которые происходили в то время в России. Начавшаяся «перестройка» открывала перед поэтом-эмигрантом новые возможности, но он не спешил ими воспользоваться. Судя по стихотворению, в его настроении того времени преобладали апатия и усталость.

Возможно, отказ Бродского вернуться на родину в конце жизни обусловлен теми же причинами, о которых говорится в пьесе Сартра: сознанием своей непричастности к тому, что происходило на родине в его отсутствие. Отказавшись в свое время от борьбы, поэт не чувствовал за собой права явиться в качестве «свадебного генерала» туда, где столько событий произошло без его участия.

В стихотворении «Муха» Бродский с иронией говорит о своем творчестве как о «сдаче с существования», оставшихся после рубки леса «опилках, чьим шорохом» они с мухой-Музой «весь мир морочат». Его поэзия связана лишь с воспоминаниями и выглядит как *черный кадр документальный / эпохи дальней* – того времени, которое осталось в прошлом.

Обращаясь к мухе-Музе, Бродский говорит о том, что он со своей стороны, «пожертвовать своей (лишней секундой – О. Г.) согласен», но мухе-Музе не до него, ей «паршиво», и потому предложение поэта остается невостребованным. В ситуации, когда настоящее не находит в душе никакого отклика, поэт обращается к прошлому – к воспоминаниям, которые продолжают жить в его памяти.

В последних двух частях стихотворения, рассказывая о возвращении мухи из «мушиного рая» на землю, поэт уже не надеется на то, что она вновь станет его спутницей. Спешащая назад Муза должна соединиться уже с другим телом – другой «личинкой», по словам поэта. Возможно, в этом и состоит смысл творчества: продолжить прерванную мысль, сделать шаг вперед по сравнению со своими предшественниками и, несмотря на запреты, попытаться проникнуть за пределы физических ограничений, чтобы передать потомкам свою, не похожую на другие историю поисков и ошибок.

## Россия в творчестве поэтов второй волны русской эмиграции

Т. В. Гордиенко

Московский государственный университет сервиса

**Summary.** This report is about the poets' works of the second wave of Russian emigration. It is dedicated to the image of Russia in their works. The poetry of I. Elagin, V. Sinkevich, N. Morshen, V. Shatalov, S. Gollerbach and others is observed.

Творчество писателей и поэтов, оказавшихся на Западе после Второй мировой войны, мало исследовано как в России, так и за рубежом. В науке утвердилось общее мнение, что сильной стороной русской литературы второй волны русской эмиграции явилась поэзия. Действительно, хороших поэтов среди них было немало.

Иван Елагин (1918–1987), по общему признанию, первый поэт этого поколения, Ольга Анстей (1912–1985), Николай Моршен (1917–2001), Вячеслав Завалишин (1915–1995), Татьяна Фесенко (1915–1995) внесли немалый вклад в историю литературы и культуры своим творчеством. Судьба им выпала нелегкая.

Присущее каждому человеку чувство Родины, формирующееся от рождения, подверглось испытанию. Россия почти в одночасье стала Советским Союзом, ее государственный строй был коренным образом изменен, менялось все: образ жизни, взаимоотношения между людьми, даже язык (о русском языке в эпоху Советов писали в эмиграции Т. Фесенко, А. Фесенко, Л. Ржевский и др.) Почти все они выросли в СССР, в условиях несвободы, еще одним испытанием стала для них война: одни попали в плен, другие в качестве рабочей силы для рейха были угнаны в Германию, как Валентина Синкевич, третьи воспользовались ситуацией и ушли к немцам из ненависти к Советам, пройдя затем тяжкий путь

скитаний, прежде чем получили статус Ди-Пи (перемещенные лица) и стали обживать чужие города и страны. Им сопутствовало творческое одиночество, их не печатали в СССР как предателей и отщепенцев, а на Западе у них тоже не было читателей. Чтобы зарабатывать на хлеб насущный, надо было осваивать разные работы, порой это был тяжелый физический труд, но поэзии они были преданны беззаветно: на свои средства издавали сборники стихов, печатались в периодических изданиях, мечтая о том, чтобы наступило время для их признания на Родине. Поэзия была возможностью высказаться, рассказать о наболевшем. Для многих, как для О. Анстей, она была совестью:

*Кто спит без снов, кому забота снится,  
А я все пристальней и все острее  
Смотрю на белоснежную страницу  
Невозмутимой совести моей.*

Темы были нетленные: человек, вечность, величие природы, любовь, смерть, война:

*Что остается? Ржавчина свалок,  
Долгий голод, рассказы калек...  
И подумают дети, что жалок  
Был прославленный пулями век (И. Елагин).*

## К вопросу о языке как «правде жизни человеческого духа». «Вчера» и «завтра» русской драматургии советского периода

Т. Ю. Ланда

Тель-Авивский университет (Израиль)

*«Вчера» и «завтра» русской драматургии советского периода*

**Summary. Language as “The Life of the Human Spirit”. “Yesterday and Tomorrow” – Russian dramaturgy during the Soviet period.** This paper presents an analysis of a literary period commonly referred to as “the Soviet period”. The paper is based on analyses of dramaturgic and culturalogic material and includes, among other things, requirements set to contemporary researchers who, to a large extent, are responsible for shaping the perceptual transformation of a large and controversial literary movement for future generations of readers and spectators.

Перед современными историками русской литературы и культуры советского периода, со всей очевидностью, встает ряд сложных и взаимоисключающих задач, требующих кропотливой работы ювелира (и так отсекали и отбросили все, что было возможно и не возможно), нравственности хорошего реставратора (чтобы за идеологией и официальной моралью разглядеть и не дорисовать истинную «правду человеческого духа» – К. С. Станиславский), чувство такта и знание до мелочей особенностей места, времени, менталитета. Другими словами, требования к современному исследователю столь высоки, что именно в его руках «ключи от волшебных дверей в разные сферы нашего искусства» (М. Чехов).

История литературы и драматургии, в особенности, как бы, накладывалась, в течение семи десятилетий, на историю общества. Копируя и обслуживая «этапы большого пути» – сталинский режим, «оттепель», «застой», «перестройку» и т. п. Сегодня пришло время не «скидывать с корабля», а преодолеть инертность мышления; осмысления эстетических закономерностей развития культуры и «уложить» это все в основу истории русской культуры и литературы XX века, советского периода. Так, «подняв железный занавес», «оттаяв», «застоявшись» и «перестроившись», почти единогласно принялись литературоведы и культурологи самоуничижительно признавать, что история русской литературы, культуры и театра, после Октября 17-го года и до 80-х годов XX века находилась не «впереди планеты всей», а на «обочине» художественного процесса (высказывания на эту тему Ю. Кублановского и В. Ерофеева). И если вернуться к

Почти у всех есть горькие мысли о приближающейся смерти и о том, что они будут забыты:

*Поезд мой – в неизбежное,  
Отходит без опоздания.  
Скорей хоть что-нибудь нежное  
Скажите мне на прощание (Дм. Кленовский)*

Но, как и вынужденных эмигрантов первой волны – Бунина, Зайцева, Шмелева, Ремизова, Гиппиус, ностальгия пронизывает все их творчество. Воспоминаниями о юности, о России, о малой родине, о тех уголках, где они жили (городок Остер на Черниговщине – В. Синкевич, Киев – С. Бонгарт, Ржев – Л. Ржевский (Суражевский), Ставрополь-Кавказский – Б. Филиппов) наполнены многие их стихи, в которых звучит искренняя и неподдельная любовь к Родине.

Характерно, что Родина в их творчестве представлена как два мира: старая Россия и советская («О Россия – крошечная тьма», «Так. Детство ранено навывлет» И. Елагина, «Стихи о России» В. Синкевич, «Родной язык» О. Анстей и др.). Они всегда знали, что «над красными россиянами цветет белая черемуха» (В. Шаталов), а «в Пенсильвании лист колдовской кружит, позванивает русскую тоской» и мечтали вернуться к своему читателю.

наиболее простому разделению культуры времени на «два искусства» и посмотреть на одно из них – официальное, господствующее – глазами сегодняшнего дня, то, все чаще приходишь к выводу: воспринимать его как художественное явление уже трудно, но воспринимать историю в отрыве от литературы – невозможно.

Безусловны ностальгические радости воспоминаний о художественных впечатлениях молодости, ради возвращения к атрибутам самочувствия давно ушедших лет. Но ведь благорадам им (художественным радостям, ставшими сегодня ностальгическими) в жизни нескольких поколений был особый психологический настрой, самочувствие, ощущение праздника. И ставшее сегодня атавизмом – взаимопричастность, общая радость и общая боль. Так же в докладе, на основе драматургического материала, анализируются следующие мифологемы: ненависть к «врагу», усмешка над «интеллигентом» (пусть даже и советским), радость героя, слава революции (победе, урожаю, премии и т. д.). Та картина, которая проступает сегодня из-за фасада театральной реальности, приподнимает занавес над скрытым смыслом, косвенным ожиданием времени. А так же о том, что не оставляя людей один на один с мифологией советской действительности он (театр) умел вырывать публику из крепких объятий власти, насаждаемых мифов. Именно он (театр) через драматургию, игру актеров, фантазию режиссера говорил людям о хорошем и дурном. Наверное, советская драматургия была одной из иллюзий. Но именно такая иллюзия – добрая, вечная нужна человечеству, чтоб оно оставалось самим собой.

## Семантика имен персонажей в пьесе А. П. Чехова «Вишневый сад»

М. Ч. Ларионова

Таганрогский государственный педагогический институт  
chengarovna@pbox.ttn.ru

*Собственное имя, традиционная культура, Лопухин, Фирс*

**Summary.** The proper name of personage is connected with associative field of cultural context. In the report the names of Lopahin and Phirs are analyzed.

О пьесе «Вишневый сад» существует обширная исследовательская литература. Среди прочих вопросов чеховской 712

поэтики ученые обращались и к собственным именам персонажей – Раневской и Гаева. Неоднократно высказывались

предположения, что семантика этих имен связана с садом: «ранет» и «гай». Нас же интересуют имена других персонажей, в частности Лопухина и Фирса. Поиск этимологических соответствий имен приводит к интересным результатам как в области чеховской символики, системы персонажей пьесы, так и в области ее художественного смысла в целом.

Одним из главных героев пьесы является вишневый сад. Этот образ, несомненно, имеет символическое значение. Но символика его формируется не только историческим, социальным, психологическим пространством произведения, но и традиционным пространством русской культуры. Сад, дерево, вишня – это аграрные символы и в этом значении выступают в различных жанрах фольклора: обряде, сказке, лирической песне и др. С этими символами связаны народные представления о смерти и возрождении, о цикличности и круговороте жизни. В пьесе идеи жизни и смерти в их неразрывном единстве и амбивалентности на символическом уровне выражены в образах Фирса и Лопухина, которые на событийном уровне взаимодействуют слабо.

Лопухин, купивший сад, оказывается его погубителем. Сад рубят, когда его бывшие владельцы еще не разъехались. С Лопухиным в пьесе связаны мотивы смерти и разрушения. Он сеет мак и получает большой доход. А если вишня ассоциируется с девичеством, чистотой и невинностью, то мак связан со смертью. Он покупает имение и становится хозяином мертвого, вырубленного сада. Он дает собственное истолкование звука лопнувшей струны. «Замирающим, печальным», он назван в авторской ремарке; Лопухин полагает иначе: «Где-нибудь далеко в шахтах сорвалась бадья». Упавшая сверху вниз бадья, шахта, глубина земли имеют хтонический смысл, не случайно именно хозяин царства мертвых – Лопухин – предполагает такое происхождение непонятного звука.

Семантически насыщена и фамилия этого героя. У В. И. Даля читаем: «Лопастый... род водяного... проклятые люди, нетерпеливо ожидающие светопреставления; они тайком проказят». Вероятно, с этим словом этимологически связано и другое, тоже «водяное»: лопасть – это часть весла. Возможен и другой ассоциативный ряд: лопата – «предмет для копки, выгребу», лопатник – «землекоп, работник с заступом», то же, что могильщик. Есть еще слово «лопачь» – «разрываться от напору изнутри, трескаться. Обруч, струна лопнула...» [1, 266–267]. «Лоп» у Фасмера – «некрешенный младенец», «лопань» – «колодец на болоте» (ср. лопасть – водяной у Даля), «лопарь» – «неверующий, еретик», «лопастый» – «домовой» – все нечистая сила. Слово «лопачь» Фасмер связывает с «криком совы» [2, 517–519]. На реплику Лопухина Гаев отвечает предположением, что кричит цапля. «Или филин...» – добавляет Петя. Филин – это птица ночи, он связан со смертью, обладает демоническими свойствами. Существовала примета: если филин кричит, говорили, хозяина выживает. Именно это, будто против своей воли, делает Лопухин, в образе которого большинство чеховедов отмечает отсутствие личной заинтересованности в разорении Раневской.

Парадоксальным образом молодой, энергичный, предприимчивый Лопухин обладает в пьесе моральными характеристиками. А старый, умирающий Фирс, напротив, витальными и даже эротическими.

В народном сознании разрушение неразрывно связано с очищением и возрождением. Фирс неслучайно назвал свою пьесу комедией, хотя и исследователи, и читатели (зрители) не хотят с этим согласиться: все изгнаны из сада-рая, сад рубят, Фирс умирает в заколоченном доме. Да, на социально-бытовом, психологическом, эмоциональном уровнях восприятия пьесы заключительные сцены вызывают сострадание, сожаление, горечь. Но на философско-символическом уровне все правильно, разумно и естественно. Даже смерть «недетепы» Фирса в любимом им доме, в любимом им саду, а не в больнице, среди чужих и равнодушных лиц. Высмеивание стариков в мифологии и фольклоре направлено на избавление от старого и отжившего, на общее обновление и омоложение жизни. В репликах Фирса о прошлом («В прежнее время, лет сорок-пятьдесят назад, вишню сушили, мочили <...> Денег было! И сушеная вишня тогда была мягкая, сочная, сладкая, душистая... Способ тогда знали...») «Мужики при господах, господа при мужиках, а теперь все вздробь, не поймешь ничего») срабатывает механизм мифологических народных рассказов о прошлой жизни, записанных и исследованных фольклористами только в наши дни. Эти рассказы о конструируют идеальное, упорядоченное прошлое, когда люди были едины и обладали утраченными теперь знаниями. Элементы ламентации («Жизнь-то прошла, словно и не жил») как бы замыкают круг, завершают жизненный цикл.

Это ведь не только герои пьесы «забывают» отправить Фирса в больницу, это автор сознательно оставляет его умирать с садом. В древности стариков уводили в лес встречать смерть. Имя Фирс ассоциируется с греческим «гирс» – деревянный жезл (собственно, «древо жизни») Диониса, бога растительности, увитый плющом и виноградом. Дионис, как известно, умирающий и воскресающий бог, «ответственный» за возрождение, восстановление целостности мира. Еще более отчетливые ассоциации с плодородием приобретает это имя в контексте приведенного Л. Абрамяном заговора: «...И как тот рог не гнется, не ломится от моего *вязу*, так бы и у меня, раба Божия... *фирс* (выделено мной. – М. Л.) не гнулся, не ломился против женския плоти...» [3, 33], – где «фирс» включается в один семантический ряд с деревом и мужской оплодотворяющей силой. Фирс – это своего рода жертва, которая знаменует собой всякую инициацию, «переход»; он остается в доме, превращающемся в домовину, в гроб. Он выводится из обыденного времени и законов этого мира и помещается в мифическое время. Это не снимает ответственности с позабывших Фирса в доме персонажей пьесы. Но сложная символика драмы заставляет время течь в двух измерениях: обыденном-линейном и сакральном-циклическом. И смерть Фирса, как в обряде похорон Костромы, Кострубоньки, обрачивается неизбежным возрождением жизни, не единичной, дискретной, а всеобщей, победой жизни над смертью.

### Литература

1. *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. Т. 2. М., 1979.
2. *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка: В 4 т. Т. 2. СПб., 1996.
3. *Абрамян Л.* Беседы у дерева. М., 2005.

## Слово и изображение в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго»

А. Г. Лилеева

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

anna\_lileeva@mail.ru

*Слово, изображение, поэзия, живопись, конструктивное единство, образ художественного времени и пространства*

1. О влиянии живописи на творчество Б. Пастернака ни раз писали исследователи ([2]). Живопись зримо присутствует в его поэзии. Она пронизывает всю образную систему стихов, входит через эпитеты, сравнения, сюжеты, цитаты. Хотя мир в поэзии Пастернака представлен во всей его осязательной полноте, тем не менее, нам представляется, что ведущим органом восприятия окружающей действительности в картине мира романа является зрение. Человек *смотрит* на окружающую его природу, как на картину, а тварный мир *смотрит* на человека. В докладе будут приве-

дены примеры, иллюстрирующие данное утверждение. Среди аргументов в пользу нашего предположения нам кажется не случайным тот факт, что герой романа Юрий Живаго пишет «ученое сочинение о *нервных элементах сетчатки*» и *глаз* знает «с доскональностью будущего окулиста. В этом *интересе к физиологии зрения* сказались... его творческие задатки и его размышления о существе художественного образа и строении логической идеи» [1, 69].

2. Художественный словесный и изобразительный образ соседствуют в тексте романа по принципу **конструктивно-**

**го единства.** Теория **конструктивного единства** словесного и изобразительного текстов была разработана еще в 20-е годы XX столетия в трудах формалистов ([4, 55–92]). В своих построениях мы опирались на концепцию Ю. Тынянова об основаниях объединения в книге художественного текста и рисунка. «Для рисунка есть два случая законного сожительства со словом. Только ничего не иллюстрируя, не связывая насильственно, предметно слово с живописью, может рисунок окружить текст. Но он должен быть подчинен принципу графики, конструктивно аналогичному с принципом данного поэтического произведения» [3, 296].

3. Идея конструктивного единства художественных произведений разных жанров и различных видов искусств (литературы и живописи) может ощущаться и осмысливаться самими авторами. В стихах, рассказах, романах мы нередко находим ссылку на то или иное живописное произведение, которое является для автора наиболее родственным по мироощущению, через которое автор вводит свое повествование в широкий контекст русской или мировой культуры. Подобные ссылки наиболее характерны для авторов, чей личный опыт по воспитанию и образованию связан с живописью в том или ином варианте (Владимир Маяковский, Да-

вид Бурлюк – художники по образованию; Борис Пастернак – сын художника).

4. В докладе будет продемонстрирован пример конструктивного единства поэзии Б. Пастернака (стихотворение из романа «Доктор Живаго» «Рождественская звезда») и живописи Питера Брейгеля (картина «Поклонение Волхвов», 1564 г.). В нашем случае конструктивным, объединяющим моментом текстов (вербального и невербального) являются а) отношение к материалу, к минимальной единице формы; б) образ художественного времени и пространства; в) схожесть композиций; г) близость философско-эстетических концепций, т. е. принципов художественного осмысления действительности.

5. Подобное сопоставление нам кажется вполне правомерным, так как в самом романе мы обнаруживаем косвенные ссылки на эти живописные произведения ([1, 71]).

### Литература

1. Пастернак Б. Л. Доктор Живаго. М., 1989.
2. Симплич Д. ди. Б. Пастернак и живопись // Мир Пастернака: Каталог выставки. М., 1989.
3. Тынянов Ю. Н. Литературный факт. М., 1993.
4. Ханзен-Лёве О. А. Русский формализм. М., 2001.

## Символика сада в прозе И. А. Новикова

М. В. Михайлова

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

mary1701@mail.ru

*Сад, символика, молитва, сердце, духовное братство*

**Summary.** “The Garden”, a short story written by I. A. Novikov in 1918 is designed as a complex genre formation that combines a prayer and a confession and is related in the shape of a skaz. The story presents an almost infinite string of metaphors in which the figurative sense of the word matters much more than its nominative meaning. And to depict the profound intensity of spiritual life Novikov makes use of symbolic definitions, such as the soul-lake, the soul-autumn-garden.

Рассказ «Сад» написан И. А. Новиковым в декабре 1918 года, когда писатель находился в Москве и пытался «встроиться» в новую жизнь. В нем автор обращается к одному из традиционных мотивов литературы начала XX века – мотиву сада. Но его сад – это не великолепие природы, не буйство красок, а нечто, сотворенное человеком буквально из ничего. Всего за несколько месяцев из ямы, в которой десятилетиями копилась мусор и грязь, возникает рукотворное чудо. Все здесь – крохотное, почти игрушечное: тощий подсолнух, немножко птичьей гречки, несколько кустиков шавеля, былинки ромашек... Язык не повернется назвать это соседство растений – садом. Но для повествователя (а рассказ ведется от первого лица) – это невероятная «роскошь», потому что он ощущает этот «кусочек тепленькой грязи» своей «малой землей» [1, 363], пристанищем, без которого неуютно, просто невозможно пребывать в мире, когда все вокруг – разрушено, повержено, искверкано (действие происходит сразу после событий 1917 года)! Но сад – это еще и «двойник» героя: как и он, еле удерживаемый на плаву, прикинула к стенке подвала «горбатая в корне польнь». Сад – это его душа, в светлую минуту оборачивающаяся «тихим», «воздушным» озером, над которым вырастает цветущий сад. И сад это – мечта о той жизни, которая – рассказчик свято верит в это – «некогда придет и совершится».

Герой исповеди-молитвы (а жанровая природа «Сада» покоится на этой двуединой основе, подсвеченной сказовой интонацией), родившийся лет за 30–35 до революции 1917 года, по природе созерцатель, книголюб, совсем непохож на своих многочисленных шумных братьев и сестер, на своих родителей – кузнеца и прачку. Перед нами его рассказ о пережитом и сокровенном, прерываемый обращениями, подразумеваемыми в качестве слушателя Верховное Божество; красноречивое подтверждение тому слова: «О, научи меня бескорыстием жертвы, решимости в поступи...» [1, 366]. На него часто «накатывает» тоска, злость, обида. В такую форму выливается предчувствие великих бедствий и испытаний, обрушившихся на их семью и страну: голод, болезни, смерти. Однако он даже свое несчастье – безответную и безнадежную любовь – воспринимает как величайшую радость жизни, как Божью благодать, ниспосланную ему свыше. В этом – он прямой наследник Ивана Северьяныча Флягина из «Очарованного странника» Лескова.

Как обычно у Новикова подлинная любовь может быть выказана одним только духовным соприкосновением, взглядом, улыбкой. Но эти незаметные проявления вмещают в себя все: «...невеселые были прекрасные эти глаза... Однако же улыбнулась... И милой улыбки той мне не забыть» [1, 365]. Удивительная незнакомка оказывается невестой сидящего в остроге политического заключенного. Она всемерно поддерживает его, помогает пережить наказание. Такая готовность к самопожертвованию, страданию, верность с особой силой воздействует на рассказчика, вследствие чего образ женщины начинает соединяться с образом Богородицы, заступницы всех несчастных и страждущих. Еще немного – и Валентина Максимовна уже «возглавляет» [1, 366] иконостас. Герой готов поклоняться и молиться ей. Отныне его любовь приобретает религиозный характер. «...есть же на свете те люди, что вопреки всему движут шаги и труды и самую жизнь готовы отдать за несчастных и обездоленных» [1, 366], – восхищается он и сам пробует встать на путь самоотречения: изживает ревность (ее место заняло «бескорыстие»), как о величайшем событии своей жизни вспоминает о «свидании трех», состоявшемся после того как в бурные дни 1905 года разгромили острог, и жених Валентины Максимовны был выпущен на свободу. Тогда они встретились все вместе, и «я обнял его, как счастливого брата». И та «светлая ночь», где «тело – свеча, и сердце – светильник» [1, 366] – стала переломным моментом в жизни героя.

Новиков подхватывает важнейшую символику Серебряного века: горячее сердце, обладатель которого готов отдать себя на поругание, принести в жертву, изойти слезами во имя ближнего и страждущего. В сознании писателя укореняется идея всеобщего братства, которую он усиленно пропагандирует, внедряя в свои произведения, желая видеть ее основой человеческого бытия. В дни исторического слома она кажется Новикову панацеей от всех бед, упадка, разрушений. Она одна может питать «малые наши светила» – душу и сердце, которые «живы одним великим огнем» – верой и надеждой. В воображении героя рассказа возникает греза, уподобляющая окружающий его мир: поредевший осенний сад, окутанный легким туманом, сквозь который светится заря (мифопоэтический символ перемен), – раю. Там тихое озеро «воздушно, и легкие видения возникают в нем, и не осенний, а полный цветов и аромата колышется



сад» [1, 367]. Это видение рождено его подсознанием, на что указывает символика озера, водной глубины. И оно становится залогом осуществления будущего спасения человечества: «...счастлив я верить, уже немолодой, при новом живительном свете, – все в ту же мечту моей юности: на месте острога, каторжной жизни – да будет полный цветков, благоухающий сад!» [1, 367].

Совершенно очевидно, что герой не связывает перерождение мира в будущем с социальными изменениями. Как раз надежды на социальную справедливость очень невелики, недаром проскальзывает такая деталь: Валентина Максимова и ее жених снова попали в Сибирь, «может быть, там и погибли, а может быть, даже и здесь» [1, 367]. Это «здесь», т. е. в Москве, куда перебрался из своей провинции рассказчик, звучит очень многозначительно. Возможно, именно увиденное в исторической действительности тех лет, то, с чем довелось ему соприкоснуться наяву, привело к тому, что сердце с течением времени уже перестало быть необузданным и горячим: его «одели морозные иглы, и на углах моих губ прикипела к словам едкая горечь» [1, 367]. Но по-прежнему в глубине души живет спасительная вера, питающая «огонь великой любви» к людям. Новиков рисует духовное сопротивление и противостояние человека ужасному пребыванию во тьме. А мостиком, соединяющим свет души и мглу окружающего пространства, делает выращенный по окном уходящего под землю полуподвала сад. Поэтому-то убогий и жалкий садик «окультуренного» пространства за окном, где «по горбку серой польни» струит-

ся «горечь», возвещает на самом деле великую радость душевного просветления.

Новиков создает произведение в духе молитвы. Он сам поясняет в тексте: «молитву нельзя рассказать», она подымается, «подобная пару, из безглагольной души» [1, 366], но находит для обозначения глубин души символические соответствия: душа-озеро, душа – осенний сад. Для этого новиковского рассказа характерен почти бесконечный метафорический ряд. Сходство, ассоциации, культурологические переключки – все привлекается писателем для создания густого, многомерного подтекста. По сути, в произведении живет не прямой смысл слова, а его переносное значение. И задышающийся, нагнетаемый, учащенный ритм фразы, обилие обращений, восклицаний призваны воспроизвести пульсирующее сердцебиение, молитвенный экстаз, горячность просьбы, характерные для обращений к Богу.

Рассказ звучит как гимн маленькому человеку, у которого в голове – «осколочек солнца», разум и свет, а в груди – «горячее сердце, уголь палящий» [1, 363]. Последние слова явно отсылают нас к пушкинскому «Пророку», что позволяет обнаружить в маленьком человеке Новикова отблеск божественного. По мнению писателя, это божественное начало определяет трепетность, способность к глубоким чувствам, «боль и восторг», которые знакомы даже самым заурядным и незаметным людям.

### Литература

1. Новиков И. А. Возлюбленная – земля. М., 1989.

## «Иван-Дурак» А. Д. Снявского в его творческой биографии

Ю. Накано

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова / Токийский государственный университет (Япония)

*Фольклор, эмиграция, лагерь, социалистический реализм, процесс Даниэля – Снявского*

**Summary.** This paper examines «Ivan the fool» of Andrei Sinyavsky, one of the important works in his post-emigration period. On the basis of unpublished archive materials, paying attention to his literary works, author analyzes the interrelation between his interest in russian popular culture and his autobiographical works under the pseudonym of Abram Tertz. Considering his papers on russian popular culture until his arrest in 1965 and his experience in the labor camps, author explains the representation of his real experience in pre-emigration period in his literary works.

В данном докладе будет проанализирован курс лекций «Иван-Дурак» (Париж, 1991; Москва, 2001) А. Д. Снявского как одна из важнейших работ, характеризующих не только его интерес к древнерусскому искусству, но и его отношение к сущности искусства. Известно, что эта работа состоит из лекций, которые Снявский читал студентам Сорбонны в конце 1970-х годов. Действительно, 1970-е годы в творческой биографии Снявского воспринимаются как начало его второй жизни после эмиграции и, одновременно начало дальнейшей бурной дискуссии, которую вызвала работа «Прогулки с Пушкиным» (1975). Основываясь на архивных материалах и обращая внимание на историю создания этой книги, значимой контексте всего творчества Снявского мы предприняли анализ взаимодействия, ее основных мотивов.

Как написано в подзаголовке, в книге «Иван-Дурак» рассказывается о русской народной вере, но сама книга описывает не только русскую народную культуру, но и отражает отношение к этой культуре самого Снявского. Работая под псевдонимом Абрам Терц, Снявский углубляется в русскую народную культуру, в результате чего сконструированная им литературная личность (Абрам Терц) обретает новые черты.

Считается, что его интерес к древнерусской культуре восходит к 1950-м годам, когда Снявский с женой путешествовали по северу России. Об этом путешествии не раз упоминается в его статье о связи реки и песни в русской культуре «Река и песня» (1984) и во второй главе второй части «Ивана-Дурака». Даже когда Снявский был научным сотрудником в ИМЛИ (до ареста в 1965 г.), он, по словам его тогдашнего коллеги А. Меньшутина, он планировал писать книгу о протопопе Аввакуме, которому посвящена вторая глава четвертой части «Ивана-Дурака». Что касается протопопа Аввакума, то существует одна рукопись, использованная для радиопередачи на станции «Radio Liberty» под заголовком «А. Снявский – Дневник писателя» и рукопись

для курса лекций «Житие протопопа Аввакума», прочитанных в Колумбийском университете в ноябре 1978 г.

Продолжая тему древнерусской культуры, заметим, что, в архиве, существует заявка 4 февраля 1962 г., согласно которой Снявский в соавторстве со своей женой, искусствоведом Марией Васильевной Розановой определенно планировали издать книгу под названием «Земля и небо в искусстве Древней Руси». Несмотря на то, что книга так и не была издана, существует машинописная рукопись первой и второй глав этой книги. Первая глава называется «Автор» и вторая – «Храм».

Когда Снявский говорит о русской народной культуре, с которой его связывает сильная привязанность, видно, что он воспринимает народные элементы, обозначенные в книге «Иван-Дурак», как свои внутренние проблемы. Такая тенденция наблюдается, когда взгляд автора концентрируется на теме несвободы и мучениях еретиков, в частности протопопа Аввакума. Можно сказать, что непризнание перед властью своей вины протопопом Аввакумом напомнило Снявскому его собственный опыт, обретенный на следствии и суде.

Если принять во внимание статью Снявского «Реализм Фантастики», которая была опубликована в «Литературной газете» 5 января 1960 г., обозревая советскую научно-фантастическую литературу, Снявский исходил из того, что фантастическое обусловлено реальными событиями и приобретает достоверность, когда оно говорит о «если не случившихся», то «могущих случиться событиях». Эта формула универсальна: когда Снявский работал над рядом автобиографических романов, таких как «Крошка Цорес» (1979), «Спокойной ночи» (1984), «Кошкин дом» (1998), посмертная публикация, фантастическое, которое представлен его alter ego, «Абрамом Терцем», тоже было переплетено с реальными событиями из его жизни: процессом Даниэля – Снявского, лагерным опытом, дискуссией о книге «Прогулки с Пушкиным». Вера автора в фантастичность не сводится к

пренебрежению реальностью или мечте о реконструкции реальности. Скорее, находясь в реальном мире, Синявский пытается дистанцироваться от себя и своей судьбы с помощью иллюзорного Терца, представляющего русскую народную традицию.

В книге «Иван-Дурак» Синявский анализирует русскую народную культуру, к которой восходит и современная русская литература. С точки зрения автора, сущность искусства более всего проявляется на стыке реальности и нереальности, Синявского (реальность) и Терца (иллюзорность). Ассимилируя мотивы русской народной культуры, Абрам Терц тоже воспринимается как комплекс русских народных представлений. Особенно после эмиграции Синявского, Абрам Терц, обретает все новые и новые черты, которые невозможны для самого Синявского. В литературных произведениях и эссе Терц воспринимается как вор, бандит, фокус-

ник, колдун и т. д. Такое соединение Терца с народными представлениями объясняется прежде всего тем, что, как сказал Синявский в послесловии к книге «Иван-Дурак», в лагере Синявский впервые познакомился с настоящими бандитами, жуликами, революционерами и религиозными еретиками. Поставив точку на литературной карьере в СССР и попав в лагерь, Синявский познакомился с миром Терца и, как ни парадоксально, лагерь стал плодотворной почвой для того, чтобы Терц вышел за рамки очерченные Синявским, и обрел черты, многих его обитателей.

Обращая внимание на соотношение элементов русской народной культуры и литературного творчества Синявского, заметим, что книга «Иван-Дурак» воспринимается не только как краткое изложение основ русской народной культуры, но и как объяснение истоков творческого кредо Синявского, тесно связанных с его реальным опытом в лагере.

## Поэтика образа утраченного детства в прозе Ю. Трифонова

З. С. Санджи-Гаряева

Педагогический институт Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского

*Детство, поэтика, лингвопоэтика, автобиографизм*

**Summary.** In the paper linguopoetic characteristics of the image of the lost childhood in Y. Trifonov's prose are discussed.

В художественном мире Ю. Трифонова детство занимает особое место. Это связано с обстоятельствами биографии писателя. В 1937 году, когда Трифонову было 12 лет, был репрессирован его отец, а в 1938 – арестована и сослана мать.

Для Ю. Трифонова детство – это особая тема и особая смысловая категория. В текстах детство реализуется как часть художественного времени, как важная часть изображаемого жизненного полотна (в поздней прозе он особенно настойчиво и регулярно обращался к теме детства), самостоятельная повествовательная линия, отправная точка формирования нравственного развития героев.

В докладе образ утраченного детства реконструируется по текстам таких произведений, как «Дом на набережной», «Исчезновение», «Старик», «Время и место». По мере необходимости привлекаются дневники писателя. У Трифонова образ детства окрашен в печальные тона, более того, можно сказать, что детство – источник печали, разлитой во всей поздней прозе писателя. Детство в его произведениях окутано облаком неясности, неопределенности, недосказанности. В его образе зашифровано, закодировано все, что связано с событиями 37 года, семейными трагедиями, и код этот расшифровывается только посвященными или «догадливыми» читателями (если иметь в виду читателей 1970-х – 1980-х годов).

Фатальное сознание, вообще присущее образу автора трифоновской прозы, при описании детства усиливается, возможно, потому, что детство всегда у Трифонова подается в ретроспекции, с позиции позднего знания и пережитого опыта. Фатальность и неопределенность как черты индивидуальности писателя реализуются главным образом за счет метафоричности языка и особых приемов недосказанности.

Мир детства у Трифонова населен довольно густо, но носителем прототипических черт автора и выразителем авторской печали является, как правило, один персонаж, причем второстепенный.

Образ утраченного детства создается как текстовыми, так и языковыми средствами. Тема детства по-разному встраивается в повествовательную структуру произведений. В «Доме на набережной» полные лиризма воспоминания о детстве принадлежат герою без имени, некоему «Я», и не входят в основную сюжетную линию. Вторгаясь в основную линию повествования (его вторжения не выделяются даже графически), проживая в повести параллельную жизнь, герой «исполняет» свою, лирическую «партию». В романе «Старик» она реализуется в побочной повествовательной линии Саши Изварина, за которым закреплена только один временной отрезок – детство: Саша Изварин появляется в романе лишь затем, чтобы вспомнить детство, а именно одно лето на даче в Соколином бору (читай Серебряном) и исчезновение отца. Если в названных произведениях детство описывается цельными текстовыми фрагментами, то в романе «Время и место» детство героев-двойников Саши Антипова и мальчика без имени детство реконструируется более сложными приемами недосказанности, посредством системы намеков.

Разрушенное детство у героев Трифонова ассоциируется прежде всего с утратой дома. Наиболее поэтическое описание дома, дома на набережной, в котором протекает детство всех трифоновских мальчиков, находим в романе «Исчезновение»: *Когда-то я жил в этом доме. Нет – тот дом давно умер, исчез, я жил в другом доме, но в этих стенах, громадных, темно-серых, бетонированных, похожих на крепость. Дом возвышался над двухэтажной мелкотой, особнячками, церквушками, колоколенками, старыми фабриками, набережными с гранитным парапетом, и с обеих сторон его обтекала река. Он стоял на острове и был похож на корабль, тяжеловесный и несуразный, без мачт, без руля и без труб, громоздкий ящик, ковчег, набитый людьми, готовый к отплытию. Куда? Никто не знал, никто не догадывался об этом. Людям, которые проходили по улице мимо его стен, мерцавших сотнями маленьких крепостных окон, дом казался несокрушимым и вечным, как скала: его стены за тридцать лет не изменили своего темно-серого цвета.*

*Но я-то знал, что старый дом умер. Он умер давно, когда я покинул его.*

В повести «Дом на набережной» ключевыми являются мотив разрушения дома и прощания с ним. Первый реализуется в словесном ряду: *запах нафталина и пыли, хурда-мурда, узлы, чемоданы, мешки, свертки, голые стены*; второй – в словах: *прощание, разлука, расставаться, навсегда, на всю жизнь, в последний раз, навеки.*

Особая роль в структуре образа детства отводится другому пространственному объекту – дачному поселку, где счастливо протекает и внезапно обрывается детство героев: в романе «Старик» он именуется *Соколиным бором*, в романе «Время и место» обозначается просто – *дача*, и только в «Исчезновении», написанном в иной стилиевой манере и опубликованном после смерти писателя, называется без шифровки – *Серебряный бор* (отец Ю. Трифонова был арестован на даче в Серебряном бору). Наиболее полно и пронзительно переживания мальчика, кстати, максимально приближенные к описанным в детских дневниках писателя, переданы в романе «Старик». Ключевое слово в воспоминаниях Саши Изварина – *гиблое место*. Посредством лексического и корневого повтора автор создает атмосферу несчастья и страха.

Важным средством создания образа детства у Трифонова является метафоризация. Метафора стихийных природных явлений передает идею безвозвратности разрушенного детства и внезапности поворота судьбы.

Лиризм, пронизывающий образ детства, создается такими композиционными способами текстостроения, как пролог и лирические отступления.

Фрагменты текста, посвященные детству, нередко ритмически выстроены, что сближает их с поэтической речью.

Итак, образ утраченного детства в прозе Ю. Трифонова имеет сквозной характер и реализуется разнообразными текстовыми и языковыми средствами.

# Изображение улыбки и смеха в русской прозе второй половины XVIII века

К. М. Старчеус

Ростовский государственный университет (Ростов-на-Дону)

*Улыбка, усмешка, смех, хохот, языковые конструкции*

**Summary.** Representation of smile and laughter in the Russian fiction of the second half of the XVIII-th century.

Личность открывается непосредственно в беседе, а важная психологическая информация о собеседнике, о его поведении, о готовности вступать в контакт с другими и вести с ними диалог, о его внеречевых компонентах взаимодействия передается посредством визуального канала в виде особых знаков внешнего облика – визуальных знаков и сигналов, то есть жестов и мимики. Следует отметить, что мимика является одним из наиболее развитых каналов невербальной коммуникации, поскольку именно на лице отражается информация об эмоциях, настроении, отношении человека к происходящему, о его характере, принадлежности к социальному слою, степени привлекательности, также о возрасте, поле и определенном расовом происхождении. Несомненно, что мимические реакции человека важны для адекватного восприятия его слов и действий.

В ткани художественного произведения так же, как и в жизни, человеческая речь неотделима от жеста, именно благодаря этому художественный диалог воспринимается читателем как естественный. Описание кинетического поведения персонажей помогает читателю воссоздать в своем воображении полноценную ситуацию общения.

Наиболее выразительными мимическими реакциями являются улыбка и смех. Необходимо отметить, что существует определенный стереотип, согласно которому эти мимические реакции – это манифестация исключительно положительных эмоций. Однако наряду с радостью и счастьем улыбка и смех могут обозначать все многообразие чувств и переживаний, которые испытывает человек в тот или иной момент своей жизни.

Материалом для данного исследования послужили прозаические произведения Г. Р. Державина, Д. И. Фонвизина, А. Н. Радищева, Н. И. Новикова, Н. М. Карамзина.

XVIII век в русской литературе прошел под знаком классицизма, который, как известно, отдавал предпочтение поэтическим жанрам, вследствие чего проза в это время занимала ограниченное и подчиненное место, а именно считалась средством публицистики и научной речи: в основном это были дневниковые записи, путевые заметки, очерки и статьи, посвященные политике, государственному устройству, морали, теории литературы. В силу содержательной специфики прозаических произведений данного периода авторы прибегают к описанию коммуникативного процесса и сопутствующих ему явлений, в частности таких, как улыбка и смех, лишь эпизодически.

В творчестве Г. Р. Державина улыбка служит выражением согласия, удовольствия, одобрения, не зафиксировано ни одного случая использования улыбки в качестве обозначения отрицательных эмоций. Для этого используется усмешка, которая в этом случае сопровождается модификаторами, создающими негативные смысловые наращивания. Если же таковые отсутствуют, усмешка семантически соответствует улыбке. Смех и хохот являются реакцией на смешное, забавное и различаются интенсивностью проявления реакции. Языковые конструкции не отличаются разнообразием. В большинстве случаев используются одиночные глаголы «улыбаться / улыбнуться», «смеяться / засмеяться / посмеяться», «хохотать / захохотать». Также встречаются примеры с деепричастиями, которые строятся по модели «сделать улыбаясь / улыбнувшись» или «сделать засмеявшись / посмеявшись». Еще один вариант конструкции выглядит следующим

образом: глагол плюс существительное в творительном падеже с предлогом – «сделать с усмешкой / со смехом».

Улыбка и смех в прозе Д. И. Фонвизина явление довольно редкое. Улыбка свидетельствует о снисходительном либо подобострастном отношении к собеседнику, насмешка же выражает превосходство, впрочем, как и смех. Хохот означает, что человеку весело, но в то же время он сигнализирует о потере контроля над собой. Для языковой фиксации каждого явления Д. И. Фонвизин использует разные конструкции. Улыбка описывается деепричастием в сочетании с глаголом речи «говорить, улыбаясь», насмешка также предполагает наличие глагола речи с существительным в творительном падеже с предлогом «сказать / спросить с насмешкой», смех передается соединением двух глаголов «стал смеяться».

В творчестве А. Н. Радищева присутствует улыбка как выражение снисходительности, жалости, смех и хохот как выражение веселья. В его прозе появляется новая конструкция «улыбнуться с каким-либо чувством».

В произведениях Н. И. Новикова функции улыбки частично берет на себя усмешка, смех и хохот в большинстве случаев синонимичны. Следует сказать, что это смех свысока, смех homo sapiens над человеком неразумным. Усмешка выражается либо глаголом «усмехнуться», либо деепричастием. Для смеха характерна конструкция «смеяться чему-нибудь», частотным является использование междометия «ха-ха-ха».

Улыбка и смех в прозе Н. М. Карамзина представлены в различных вариациях, в основном они выражают положительные эмоции, при негативном значении добавляются различные модификаторы.

В произведениях русских писателей XVIII века мы находим конструкции с такими ключевыми элементами, как улыбка, усмешка, смех, хохот и соответствующими им глаголами.

Наибольшее количество примеров содержится в творчестве Н. М. Карамзина. Что касается прозы Г. Р. Державина, Д. И. Фонвизина, А. Н. Радищева и Н. И. Новикова, то улыбка и смех столь немногочисленные явления в их произведениях, сколь немногочисленны и сами прозаические произведения.

Улыбка образца XVIII века может выражать удовольствие, лесть, сожаление и жалость, гордость, нежность. Усмешка выступает либо синонимом улыбки, либо с помощью языковых операторов преобразуется в выражение огорчения, иронии, лукавства. Смех и хохот являются выражением веселья и радости, различаются по интенсивности выражаемой эмоции и громкости.

## Литература

1. Державин Г. Р. Записки. М., 2000.
2. Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Повести. М., 1982.
3. Карамзин Н. М. Повести. М., 1979.
4. Новиков Н. И. Смеющийся Демокрит. М., 1985.
5. Радищев А. Н. Путешествие из Петербурга в Москву // Недоросль / Д. И. Фонвизин. Путешествие из Петербурга в Москву / А. Н. Радищев. Подщипа (Трумф) / И. А. Крылов. М., 1988.
6. Фонвизин Д. И. Избранное: Стихотворения. Комедии. Сатирическая проза и публицистика. Автобиографическая проза. Письма. М., 1983.

# Человек и природа в произведениях С. Н. Сергеева-Ценского

Н. В. Чеснокова

Тамбовский государственный университет имени Г. Р. Державина

*Антропоцентризм, олицетворение, семантика, лексико-семантический вариант*

**Summary.** A man finds himself in the whole field of the language.

В последнее время мы все больше замечаем, что центр внимания исследователей перемещается с языка как такового

на его носителя – человека. Это обусловлено тем, что, создав язык, человек отразил свой облик в языке. Он запечат-

лел в языке все, что ему известно о нем самом и его физическом облике, его внутренних состояниях, эмоциях и интеллекте, все, что ему известно о внешнем мире, свое отношение к себе и окружающему миру. Человек обнаруживает себя во всем пространстве языка, но особенно явственно – в лексике, семантической структуре слова. В этой связи говорят о принципе антропоцентризма в языкознании, который заключается в том, что языковые факты изучаются в отношении к человеку.

Антропоцентризм художественного текста заключается в том, что любое художественное произведение связано с человеком и является фактором культуры. Описание человека соотносимо со всеми частями текста. Художественный текст антропоцентричен не только по содержанию, но и по форме выражения: за любым текстом стоит его создатель, речевое воплощение которого принято называть «образом автора». Любое художественное произведение является в первую очередь выражением личности своего создателя как в плане совокупности идей, так и на уровне их лингвостилистической реализации. Это значит, что, изображая тот или иной отрезок жизни, писатель тем самым показывает свое собственное мироощущение, стилистику собственных мыслей и чувств.

Так, антропоцентрическая концепция С. Н. Сергеева-Ценского выражается в обращении писателя в своем творчестве к человеку как центральному персонажу художественных произведений. Один из ведущих художественных приемов автора – олицетворение – позволяет выявить имплицитное присутствие человека в окружающей действительности, автор создает своеобразные художественные образы, наделенные антропоморфными характеристиками.

Тематический круг олицетворяемых предметов в творчестве писателя необычайно широк, это растительный и животный мир, природные явления, временные и физические состояния природы, земная поверхность, водное пространство, небо и небесные тела, предметы, абстрактные понятия. Человек переносит на окружающую его среду не только черты своей внешности, но и чувства, эмоции, качества характера, свойства, действия и поступки.

В своем творчестве С. Н. Сергеев-Ценский подробно останавливается на описании внешности персонажей с целью раскрытия характера и внутреннего состояния героев, так как внешность является одним из средств проявления внутреннего мира человека. Отдельные черты внешности писатель использует и при описании природы, одушевляя и одухотворяя ее.

Например, такая часть тела человека, как голова. Лексема *голова* в языковой картине мира расценивается в качестве вместилища мозга, органа интеллекта. Наличие или отсутствие ума ассоциируется прежде всего с головой и лбом, и их характеристики выражают ментальную сферу внутреннего мира человека. Не случайно лексема *голова* употребляется еще и в значении наименования человека как носителя каких-нибудь способностей, характерных свойств, определяемых интеллектом.

Вместе с тем, некоторые компоненты лексемы *голова* переносятся на природный мир. Сравним характеристики головы у человека и явлений природного мира, в частности, растительного мира.

**У человека** – *Потом глаза его ушли дальше, и стала видна вся голова его – высокая, белая, без фуражки, с искаженными от боли чертами* (Убийство). *Наклонял, ерзая, голову, и видно было, какой она у него плоская, пятнистая и как не нужны были на ней остатки неопределимого цвета волос, похожих на ключья шерсти* («Лесная топь»).

**В природе** – *Они [дубы] движутся на тонких корнях и кружатся, они сходятся и расходятся по просеке, они пля-*

*шут и качают в такт головами* («Бред»). *И грозились камыши, поворачивая пухлые головы, и черная коряга, на которой сидел зимородок, была насулена и тоже грозилась* («Лесная топь»). *Когда он прятал пышно-белый чуть помятый цветок, чтобы посадить его потом в другую банку, – дед взял его и медленно оборвал все головки* («Печаль полей»).

Лексема *голова* в приведенных примерах при описании человека имеет следующие лексико-семантические варианты: 1. 'часть тела человека, состоящая из черепной коробки и лица', она различается по форме (*высокая, плоская*) и внешнему проявлению чувств (*с искаженными от боли чертами*); 2. 'верхний участок части тела человека' (о волосах на голове): *белая, пятнистая*.

При описании природного мира, кроме животных, головой С. Н. Сергеев-Ценский наделяет растительный мир: дубы, камыши, цветы. Лексема *голова* в таком случае имеет переносное, метафорическое значение. Так, головами в первом предложении являются кроны дубов, которые совершают такие же действия, как и человек: *качают в такт головами* (то есть буквально: качают своими вершинами под воздействием ветра). Метафорический перенос осуществляется на основе общего семантического признака 'верхнее расположение': голова – верхняя часть человека, вершина – верхняя часть дуба.

При описании камышей головой является верхняя часть камыша, его соцветие. В сочетании *пухлые головы камышей* лексема *пухлые* означает 'распустившиеся' камыши. Образ одного цветка составляют несколько белых круглых соцветий, называющихся головками на основе общей с человеком семы 'верхнее расположение', а также с помощью внешнего сходства с круглой формой головы человека.

При описании природного мира писатель наделяет головой не только растительный мир, но и земную поверхность: *Но то, что он видел здесь, было для него новым и обидным: огромная земля кругом смотрела на него враждебно и тупо, как тяжелая каменная голова с надменной складкой бровей* («Сад»). В данном предложении олицетворенный образ земли соотносится с образом головы человека на основе общей семы 'круглая, шарообразная' и с помощью глагола зрительного восприятия *смотреть*, свойственного человеку, который выражает действие глаз, находящихся на лице, а лицо является частью головы. Кроме того, описание головы в данном случае выражает состояние враждебности, особенно ярко это подчеркивается антропоморфными лексемами *враждебно* и *надменная* (складка бровей), то есть презрительная. А состояние тупости подчеркивается наречием *тупо* и прилагательными, *тяжелая, каменная*. Тяжелая голова – потому что каменная, а прилагательное *каменная* имеет переносное значение 'безжизненный, застывший'. Обычно в таком значении прилагательное *каменный* употребляется в сочетании *каменное выражение лица*, но в данном контексте писатель расширил сочетаемость данного слова.

Таким образом, перенесение черт лица и частей тела человека на природные явления, позволяет ярче подчеркнуть особенность создаваемых образов, приблизить их к человеку, одушевить. Однако образы человека и явлений окружающей действительности совершенно различны. Лексемы, участвующие в «очеловечивании» неодушевленного мира, актуализируют лексико-семантические варианты с переносным значением и с большей точностью выражают определенное состояние природных явлений, усиливают отличительные черты и свойства неодушевленных предметов.

## Литература

1. Сергеев-Ценский С. Н. Собрание сочинений: В 12 т. Т. 1. М., 1967.