Министерство образования и науки
Российской Федерации
Московский государственный университет
имени М. В. Ломоносова
Содружество студенческих и молодежных организаций
Молодежный совет МГУ
Филологический факультет МГУ

Материалы
XVII Международной научной конференции
студентов, аспирантов и молодых ученых
«Ломоносов»

Секция
«ФИЛОЛОГИЯ»

12–15 апреля 2010 г.,
Москва, МГУ имени М. В. Ломоносова

Издательство Московского университета
2010

ББК 80
УДК 800; 82
М 34

Организационный комитет Международного молодежного научного форума «Ломоносов–2010»

Сопредседатель
Организационного комитета

Ректор МГУ
имени М. В. Ломоносова,
академик В. А. Садовничий

Сопредседатель
Организационного комитета

Министр образования и науки
Российской Федерации
А. А. Фурсенко

Члены оргкомитета секции «Филология»

Председатель — *Ремнёва Марина Леонтьевна,* профессор, доктор филологических наук, декан филологического факультета МГУ имени М. В.Ломоносова;

Заместитель председателя — *Клинг Олег Алексеевич,* профессор, доктор филологических наук, заместитель декана по научной работе;

Ответственный секретарь — *Кислова Екатерина Игоревна,* кандидат филологических наук, преподаватель кафедры русского языка, председатель Совета молодых ученых.

Исакова Ирина Николаевна, кандидат филологических наук, преподаватель кафедры теории литературы;

Хуринов Василий Владимирович, преподаватель кафедры английского языкознания;

Притворова Мария Геннадьевна, преподаватель кафедры немецкого языкознания;

Зиновьева Александра Юрьевна, преподаватель кафедры истории зарубежной литературы;

Цыпилева Елена Сергеевна, преподаватель кафедры классической филологии.

М 34 **Материалы XVII Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». Секция «Филология»**. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2010. — 832 с.

В настоящий сборник вошли тезисы докладов участников секции «Филология» Международной конференции «Ломоносов-2010». Тематика докладов разнообразна и охватывает многие актуальные проблемы современной фундаментальной науки.

ББК 80
УДК 800; 82

ISBN 978-5-211-05685-5

© Молодежный совет МГУ имени М.В. Ломоносова, 2010
© Филологический факультет МГУ имени М.В. Ломоносова, 2010
© Коллектив авторов, 2010

Секция

«Русский язык. Теоретическая и экспериментальная фонетика»

К вопросу о фонетических признаках акцента при установлении родного языка говорящего

Байрамова Фируза Оруджевна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Процедура установления родного языка говорящего с акцентом в идеале представляет собой несколько этапов анализа речевого материала. Исследователь (эксперт) многократно прослушивает исходную запись, проводит перцептивный анализ звучащей речи (обязательно проверяет его результаты в ходе акустического анализа), выявляет отклонения в речи говорящего с акцентом, классифицирует их (рассматривает такие критерии как типичность, регулярность, совместимость выявленных признаков), определяет, носят ли они системный характер, выявляет особенности системы родного языка говорящего и делает вывод о родном языке говорящего или о группе языков, к которой он мог бы принадлежать (следует учитывать возможную попытку имитации того или иного акцента). Исследователь движется от конкретного звукового материала (нулевой уровень абстракции), выявляет определенные отклонения в речи говорящего с акцентом — в частности, на уровне аллофонов (звукотипов) — единиц речи, имеющий конкретные акустические и артикуляционные характеристики и представляющие первую ступень абстракции от конкретных речевых акустических сигналов [Винарская, Златоустова: 103] (первый уровень абстракции) — путем сравнения с речью носителя русского языка и определяет системные особенности интерферирующего языка — в частности, фонемную систему родного языка диктора (второй уровень абстракции).

Такая последовательность действий представляется продуктивной и очевидной. Однако на практике при установлении родного языка в основном оперируют данными первого уровня абстракции — аллофонами, а не фонемами. Причину этого мы видим в том, что говорящие на неродном языке в первую очередь имитируют звуки, а «имитация звуков речи естественно предполагает сохранность структуры звукотипов» [Винарская, Златоустова: 105], поэтому можно предварительно заключить, что говорящие на неродном языке воспроизводят нормативную последовательность звукотипов, а не фонем.

Кроме того, выявление фонемной системы родного языка говорящего с акцентом представляет собой трудновыполнимую задачу. Столь необходимые для определения фонемного инвентаря минимальные пары не даны «в чистом виде», речь идет не о звукосочетаниях, свойственных родному языку говорящего с акцентом, а о звуковых цепочках русского языка, воспроизведенных в ином, отличном от русского артикуляционном оформлении.

Таким образом, основной упор в решении задачи установления родного языка говорящего делается на комплексном исследовании сегментных и супрасегментных характеристиках иностранного акцента, который, будучи прямым следствием межъязыковой интерференции [Петрянкина: 3], проявляется в отклонениях от речи носителей русского языка. Это могут быть отклонения трех типов: 1) отклонения, допускаемые иностранцами — носителями различных языков; 2) отклонения, допускаемые только иностранцами — носителями какой-либо определенной группы (или групп языков); 3) индивидуальные отклонения.

Все типы отклонений связаны с прочностью навыков, полученных при изучении (системном и коммуникативном) русского языка, и будут проявляться с разной степенью регулярности, в зависимости от уровня владения русским языком. При этом важно отметить, что акцентное произношение отдельных звуков и звукосочетаний, представляющих собой «звуковой скелет» потенциальных высказываний, существенно изменяет ритмическую модель фонетического слова, и, следовательно, влияет на слуховое восприятие интонационного оформления фразы в целом, а разнообразные просодические характеристики высказываний обуславливают позиционные проявления тех или иных артикуляционных особенностей звуков. Так, нарушение редукции может восприниматься как перенос ударения в фонетическом слове и выделение гласного безударного слога.

Таким образом, соотношения контурных и сегментных изменений целесообразно рассматривать во взаимодействии, при этом важно отделять собственно произносительные навыки от навыков коммуникативного озвучивания высказываний.

Литература

Винарская Е.Н., Златоустова Л.В. К вопросу о фонеме // Научные доклады высшей школы. Филологические науки. М., 1977. № 1. С. 103–108.

Петрянкина В. И. Экспериментально-фонетическое исследование иностранного акцента. Методическая разработка. М., 1975.

Ассимиляция заднеязычных согласных по твердости / мягкости на стыках слов в современном русском языке

Беговатова Марина Александровна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В русском языке в некоторых сочетаниях согласных имеют место различные контекстные изменения (ассимиляция, диссимиляция, коартикуляция). Большинство этих явлений наблюдается как внутри, так и на границах фонетических слов — за исключением ассимиляции по твердости-мягкости.

Тем не менее, в ряде случаев аудитивный анализ показывает, что в сочетаниях твердого велярного согласного с мягким на стыках слов уподобление по твердости-мягкости все-таки возможно.

Это наблюдение было подвергнуто экспериментальной проверке. Для исследования были выбраны только глухие заднеязычные ([х] и [х’]), один из которых замыкал первое слово, а другой начинал следующее — таким образом на этом стыке мы вправе были ожидать сочетания типа [хх’] [Панов: 168]. Словосочетания с анализируемыми кластерами (*маленьких хижин*, *произошедшее на днях хищение*, *крупных хищников*, *прославленных хирургов*, *городских химчисток*, *своих хитроумных*, *едких химикатов*) были включены в связный текст, прочитанный 21 информантом; звуковая запись впоследствии подвергалась различным видам анализа — аудитивному, спектрографическому и социологическому.

Результаты исследования приведены в таблице:

	[хх’] / %	**[х’]** / %	**[х’х’]** / %	**[—]** / %
маленьких хижин	**6** / 28,6	**4** / 19	**11** / 52,4	—
на днях хищение	**3** / 14,3	**10** / 47,6	**8** / 38	—
крупных хищников	**13** / 61,9	**6** / 28,6	**2** / 9,5	—
прославленных хирургов	**8** / 38	**7** / 33,3	**4** / 19	**2** / 9,5
городских химчисток	**4** / 19	**7** / 33,3	**10** / 47,6	—
своих хитроумных	**3** / 14,3	**11** / 52,4	**7** / 33,3	—
едких химикатов	**4** / 19	**3** / 14,3	**14** / 66,7	—

В таблице первая цифра означает количество соответствующих произнесений; далее — процент от общего числа произнесений (100 % — 21 человек).

Решения об отнесении примера к соответствующей графе, т. е. определение того, что именно было произнесено в том или ином случае — [хх’], [х’] или [х’х’] — принимались на основании следующих факторов:

● Аудитивный анализ проводился по окончании записи диктора автором данной работы с целью определить на слух, что́ произнесено.

● Экспериментально-фонетический (в данном случае спектрографический) анализ параметра твердости/мягкости на спектре связан прежде всего с локализацией шума [х]. На примере [х] и [х’] в интервокальном положении было установлено, что стандартной высотой центральной части шума для [х’] является 3 500 Гц и выше, для [х] — 2000 Гц. Однако во многих случаях локализация шума находилась не на одном уровне, а менялась — поднималась или опускалась от начала к концу (что является отражением перехода твердого согласного в мягкий и наоборот). Но и это явление не всегда подвергалось однозначной интерпретации, тогда использовался третий метод анализа:

● Социологический анализ применялся в самых сложных случаях. Сначала для прослушивания испытуемым предлагались полные фразы-словосочетания, например *зимних холодов*, *городских химчисток* и т. д. Однако вскоре стало ясно, что данные, полученные таким методом, не являются вполне объективными, т. к. знание смысла и, соответственно, влияние орфографии при таком подходе неизбежно. Тогда из словосочетаний были удалены лишние фрагменты начала и конца слов и оставлены только интересующие нас сочетания глухих заднеязычных в окружении гласных — перед сочетанием и после. В таком виде опознать исходные фразы было уже невозможно, и все внимание испытуемых сосредоточилось исключительно на слуховом восприятии. Однако и здесь бывали неоднозначные ситуации, когда в ряде случаев участники теста расходились между собой в ответах. Решение принималось по большинству ответов; если же противоречие было пропорционально равным, через некоторое время этот же фрагмент давался для прослушивания снова, и — опять же, по большинству — принималось окончательное решение.

Третья графа, со звуками [х’х’], отражает непосредственную ассимиляцию твердого согласного мягкому. Заметим, что все примеры, имеющие наибольшее количество произнесений [х’х’], содержат гласный переднего ряда в слоге непосредственно перед [х]): ма[л’ьн’к’и]х хижин, городс[к’и]х химчисток, сво[и]х хитроумных, [jетк’и]х химикатов. Единственным не подпадающим под эту закономерность словосочетанием является сочетание на д[н’а]х хищение, однако и здесь мы все же имеем мягкий согласный, под влиянием которого происходит продвижение [а] вперед по ряду.

В случаях *едких химикатов* и *маленьких хижин* наблюдается наибольшее количество произнесений [х’х’], и в обоих случаях часто фиксируется полная (до нуля) редукция заударного гласного: [jет**к’х’** х’(и)м’и]катов, ма[л’ьн’**к’х’** х’и]жин. Таким образом, на произношение конечного

в слове согласного влияет не только последующий, но и предшествующий согласный: произнести твердый согласный между двумя мягкими гоморганными практически невозможно.

Полученные в ходе исследования результаты дают основания для вывода о том, что смягчение (ассимиляция или коартикуляция) заднеязычных согласных по твердости/мягкости на стыках фонетических слов происходит достаточно регулярно, причем данному явлению могут способствовать такие факторы, как: 1) наличие предшествующего сочетанию гласного переднего ряда; 2) присутствие в соседнем слоге гоморганного мягкого согласного. Немаловажной является и фразовая позиция словосочетания (место в предложении относительно фразового ударения), этот фактор нуждается в дополнительных исследованиях.

Литература

Панов М. В. Современный русский язык: Фонетика. М., 1979.

Эллипсис гласных и слоговая структура слова в русской разговорной речи

Дурягин Павел Васильевич
Студент Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Данная работа представляет собою анализ изменений слоговой структуры слова и других фонетических процессов, имеющих место при эллипсисе редуцированных гласных в различных консонантных окружениях в русской разговорной речи.

В традиционном описании современного русского языка наличие слога определяется наличием слоговой вершины, т. е. гласного или обусловленного контекстом слогового согласного. Проблема слоговой структуры русского слова встает острее, когда мы рассматриваем примеры с эллиптированными гласными. Очевидно, что ритмическая структура слова и фразы является важной частью звукового сигнала, следовательно, за утратой гласного в слове следуют некие компенсационные процессы, призванные сохранить ритмическую структуру. Для того, чтобы определить возможность утраты слога в том или ином консонантном окружении, мы предлагали информантам прослушать минимальные пары (такие, как [пОл’(и)л’и]–[пОл’л’и], [зам’Ет’(и)т’ь] — [зам’Ет’т’ь], где в круглых скобках — гласный, способный утрачиваться), т. е. *слова, различающиеся только наличием гласного, реализованного нулем звука/отсутствием гласного вообще*. Выяснилось, что в результате эллипсиса гласных в русской разговорной речи могут образовываться два типа консонантных сочетаний:

сочетания согласных, разрешенные русской фонотактикой, и запрещенные сочетания (например, сочетание двух шумных согласных, различающихся по признаку глухости/звонкости). В результате проведенных экспериментов мы убедились, что данное различие является исключительно важным для интерпретации слушающим консонантных сочетаний и определения наличия или отсутствия гласного в нулевой реализации (а следовательно, и наличия/отсутствия слога). Запрещенные сочетания согласных, образующиеся в результате эллипсиса редуцированных, всегда являются в процессе восприятия и интерпретации звуковой цепочки сигналом о наличии слога. Зная о том, что в рамках данного сочетания лежит слоговая граница, информант без труда восстанавливает утраченный редуцированный, тем самым, во-первых, избавляясь от запрещенного фонотактикой сочетания, а во-вторых, возвращая слогу его законный признак — слоговую вершину в виде гласного. Разрешенные же сочетания согласных вне контекста чаще всего не несут на себе следов утраченного гласного. Очевидно, что два этих типа сочетаний, имея одинаковую природу, в процессе восприятия существенно различаются: *в одном случае эллиптированный гласный восстанавливается автоматически, в другом же — только исходя из контекста* (если отсутствует качественно-количественное изменение согласных, или оно незначительно, слушающий использует более широкий контекст и определяет семантику слова для того, чтобы восстановить его полный фонемный состав).

Эллипсис гласных в русской разговорной речи влечет за собой ряд фонетических явлений, нехарактерных для так называемого «кодифицированного русского языка»: появление новых консонантных групп, отмену действия некоторых правил коартикуляции, а также появление у согласных новых признаков, релевантных для определения наличия или отсутствия слоговой вершины в сегменте.

1) Появляющиеся в результате эллипсиса гласных новые консонантные сочетания весьма разнообразны. К ним можно отнести, например, сочетания двух согласных, различающиеся только по признаку твердости / мягкости ([м’(и)махОдъм], [вАн’(и)нъ]); сочетания согласных, обычно невозможные в абсолютном начале ([л’(и)манАт], [н’(ь)магУ]) и конце слова ([укУш(ъ)н], [астАв’(ь)л]). Перечисленные сочетания не встречаются в кодифицированном русском языке, однако не являются труднопроизносимыми. По-другому дело произносит с теми группами согласных, которые представляют собой трудности с точки зрения артикуляции. Такие сочетания согласных изменяются в потоке речи по особым правилам. Так, например, аффрикаты в соседстве с шумными согласными могут либо приобретать долгую смычку ([вИт’(ь)ч’къ]), либо, напротив, утрачивать ее ([знАш’т], [хОш’ш]).

2) Выяснилось, что в образующихся после эллипсиса редуцированных группах согласных не действуют некоторые правила ассимиляции. Наглядным примером отмены правил является отсутствие ассимиляции соседних согласных по глухости/звонкости ([мОж(ъ)ш], [тЭз’(ь)съ]). Также после утраты редуцированного могут не действовать правила ассимиляции по твердости / мягкости согласных ([пУт(ъ)н’ицъ], сравн. [пУт’н’ицъ]) и месту образования ([з(ъ)жымАт’], [с(ъ)ч’итАцъ], сравн.: [жжымАт’], [ш’итАцъ]).

3) В отдельных случаях в результате утраты редуцированного гласного соседние согласные претерпевают качественные изменения. Такие приобретенные признаки становятся своего рода сигналами о наличии слога в сегменте, они позволяют восстановить утраченный гласный для верной интерпретации услышанного. Принято считать, что в русском языке сонорные согласные в определенных контекстах могут приобретать слоговость, в разговорной же речи вершиной слога могут быть также и щелевые согласные ([*в*(ъ)вад’Ит’], [*з*(ъ)зывАт’]). Физически эта особенность выражается в повышении интенсивности сегмента по сравнению с соседними согласными. Другим сигналом о наличии слога может служить лабиализованность согласного в том случае, если этим признаком обладал соседний утраченный редуцированный. (Пример: [наУр(ъв)н’ь] → [наУр^{o}н’ь], сравн.: [наУрн’ь]. Утраченный сегмент [в] оставляет след лабиализации на предшествующем гласном, который позволяет слушающему без труда восстановить утраченный слог и различить слова в паре «на уровне»–«на урне»).

Роль средств коммуникативного уровня русского языка в создании комического образа

Ремесло Вера Юрьевна
Аспирантка Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова, Москва, Россия

Данное исследование выполнено в рамках семантического анализа коммуникативного уровня русского языка [Безяева]. В его основе лежит противопоставление номинативной и коммуникативной функционально-семантических систем. В отличие от номинативного уровня, который передает информацию о действительности, преломленную в языковом сознании говорящего, коммуникативный уровень отражает соотношение позиций говорящего, слушающего и квалифицируемой ими ситуации. В настоящей статье проводится сопоставление авторского и актерского прочтения текста с точки зрения создания комического образа.

Анализ проводится на материале текста монолога «Для вас, женщины», написанного М. Жванецким в 1967 г. специально для Аркадия Райкина, который блистательно воплотил на сцене образ вечного холостяка-ловеласа. Однако зрителю этот монолог известен и в прочтении самого автора (цикл передач НТВ «Весь Жванецкий»).

Прежде всего, надо сказать, что комизм монолога в исполнении Жванецкого основан преимущественно на номинативном уровне, средства же коммуникативного уровня лишь дублируют прописанный комический образ. В отличие от автора, Райкин с помощью коммуникативных средств активизирует иные возможности текста. Остановимся на некоторых из них.

При выборе из нескольких коммуникативных средств Райкин выбирает то, которое работает на создание комического образа. В исполнении Жванецкого холостяк говорит о своих «побегах» от женщин, используя глагол совершенного вида, т. е. описывает ситуацию как свершившийся факт: *И я сбежал к одной врачихе*. Райкин же подчеркивает именно неспособность героя противостоять своей природе ловеласа, т. е. делает упор на комический образ. Актер средствами коммуникативного уровня показывает необходимость этих «побегов» («я бы и рад был остаться, но должен был сбежать»), используя глагол несовершенного вида: *И я бежал… к другой*. Коммуникативный параметр формы несовершенного вида — «должное, необходимое, нужное» [Безяева]. Тем самым достигается и дополнительный комический эффект — совмещение несовместимого: чувство долга у человека, который обманул уже не одну женщину.

Кроме того, средства коммуникативного уровня позволяют актеру усложнить создаваемый образ, сделать его многослойным. Одним из возможных вариантов является взгляд на героя со стороны. Например, у Жванецкого на коммуникативном уровне весь монолог представлен линейно, от лица персонажа. Рассказывая о себе, холостяк делает акцент на своей профессии бухгалтера, выделяя цифры и арифметические знаки. Комизм основан на номинативном уровне:

Я холостяк. /Не старый./ Мне восемнадцать / до семнадцатого года, / плюс пятьдесят один,/ минус подходящий, /плюс бездетность./ Я по профессии бухгалтер.

Райкину удается создать более сложный и трогательный образ. Так, например, характерная особенность его исполнения — наличие пауз внутри синтагмы, что снижает темп речи и создает образ уверенного в себе мужчины, умеющего подать себя. Однако, несмотря на эту уверенность, холостяк с первых слов дистанцируется от слушателей и от их мнения о себе (параметр ИК-4). Упор делается не на профессию героя,

а на его натуру ловеласа: ИК-6 с параметром знания привлекает внимание женщин не только к названной информации, но и к неназванной. Кроме того, Райкин использует возможности коммуникативного уровня, чтобы мгновенно выйти из образа и вместе со зрителями посмотреть на героя со стороны. Просодическое оформление парантезы (убыстрение темпа, сопровождающееся понижением тона) «до семнадцатого года» показывает, во-первых, комичную попытку героя скрыть разницу между субъективным мнением и реальным возрастом, а, во-вторых, выход актера из образа, его солидаризацию со зрителями (ввод информации, которую понимает и видит зритель):

«Я… холостя^{2}к. /Не ст^{4}рый./ Мне… восемн^{2}адцать лет/ ↓до^{2} семнадцатого года,/ плю^{6}с пятьдесят шесть,/ плю^{6}с подоходный, / ми^{6}нус бездетность./ ↓Я… по профессии бухг^{2}алтер./ Итого^{6}/ семьдесят четыре … с копе^{2}йками».

Еще одним вариантом усложнения образа является использование речи героя для изображения другого персонажа. Рассказывая о женщинах, Жванецкий создает лишь образ холостяка. Райкин уже в речи самого героя показывает не только взаимоотношения, но и всех его избранниц, что особенно ярко проявилось в истории с женщиной-врачом. Холостяк в исполнении автора говорит с нейтральной ИК-2, просто сообщая факты: «…/и т^{2}ема очень интересная–/что-то там в нос^{2}у». Актер же использует эту характеристику, чтобы показать зрителю еще и образ женщины, поэтому говорит ее интонациями:

И т^{4}ема очень интересная- /что-то там в нос^{4}у. /Большая ^{4}умница.

ИК-4 с параметром соотношения, действительно, характерна для этого персонажа, что Райкин демонстрирует чуть позже, приводя ее прямую речь вновь с этим же интонационным контуром. Зритель получает возможность увидеть не только самого холостяка, но и его очередную избранницу: «Что^{4} это, Сигизмунд?/<…> Правильно, Сигизм^{4}унд».

Таким образом, сопоставив два варианта прочтения одного монолога: авторское –Жванецким и актерское — Райкиным, мы показали, что актер, активизируя средства коммуникативного уровня, создает объемную картину, в которой совмещает не только выразительность комического образа и сопутствующих ему персонажей, но и взгляд на них со стороны. И наоборот, комизм, создаваемый при авторском прочтении текста, основывается преимущественно на номинативном уровне, средства же коммуникативного уровня играют второстепенную роль.

Литература

Безяева М. Г. Семантика коммуникативного уровня звучащего языка. М., 2002.

Фонетические анекдоты

Роговнева Юлия Васильевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

С точки зрения механизма создания комического эффекта существует два основных типа анекдотов:

1. Анекдоты, в которых обыгрывается нелепость ситуации, несоответствие наших представлений о мире поведению персонажей (так называемые «референциальные» анекдоты);

2. Анекдоты, в которых обыгрывается то или иное языковое явление, когда причиной смешного становится языковая игра, а не ситуация (так называемые «лингвистические» анекдоты). В основе шутки могут лежать многозначность, омонимия, стилистическая дифференциация лексики и другие языковые явления, среди которых значимы и фонетические особенности.

В основе фонетических анекдотов либо лежит звуковая игра, либо в них обыгрываются фонетические термины. Разумеется, последняя возможность используется редко, поскольку такие произведения понятны лишь узкому кругу специалистов:

Приходит комиссия в сумасшедший дом.

— А вот здесь у нас сидят филологи.

Заходят. Психи висят на занавесках. По знаку одного из них часть сумасшедших падает на пол. Члены комиссии спрашивают:

— Почему они упали?

— Они редуцированные.

— А почему другие остались?

— Они в сильной позиции.

Основная часть фонетических анекдотов построена на звуковой игре. Систематизация подобного рода шуток может быть связана с типом актуализируемых языковых явлений, среди которых выделяются следующие:

1. Омофония межъязыковая. По звучанию многие иностранные слова напоминают русские, и это обыгрывается в анекдотах: — *Ту тикетс ту Даблин! — Куда, блин? — Туда, блин.*

2. Омофония внутриязыковая. Чаще всего в шутке актуализируется разница в границах грамматических слов при принципиальном тождестве границ фонетических слов:

Рабочий на стройке:

— Мы проводку забыли!

Прораб:

— А вот про водку мы как раз не забыли!

Описанное фонетическое явление может осложняться одновременным обращениям к морфологическим и морфемным закономерностям:

В классе диктант. На фразе «Принц осчастливил Золушку подарком» Вовочка поднимает руку.

— В чем дело, Вовочка?

— А разве слово «арка» мужского рода?

3. Намеренное смещение границ фонетического слова (сужение / расширение) при сопоставлении с объемом грамматического слова:

Программа «Время». Екатерина Андреева читает:

— Официальные новости. Трипер… — спотыкается. — Трипер…

Режиссер в ужасе:

— Что? Что ты мелешь?!

Андреева:

— Трипер… Три перспективных региона посетил сегодня президент…

4. Созвучия, ассоциации с детской речью, с шепелявостью:

Урок зоологии. Марья Ивановна спрашивает:

— Дети, у кого самые большие яйца?

— У слона,–отвечает Вовочка.

— Фу, Вовочка, как тебе не стыдно! — говорит Марья Ивановна. — Правильный ответ: у страуса.

— А, знаю! — кричит Вовочка. — Это у того, кто медленные вальсы писал.

5. Графические нарушения, которые в соответствии с наивными фонетическими преставлениями должны искажать произношение:

Учительница:

— Дети, проверила ваши сочинения. Все хорошо, только Вовочка написал «птицы улЯтели на юг». Вовочка, почему «улЯтели»?

— Ну как? СклЯвали все, вот и улЯтели.

Интересно, что в данном случае обыгрывается ситуация, которая не поддерживается правилами чтения: замена *е* на *я* не должна приводить к появлению а-образного звучания (ср: пятак, ряды), однако именно такое произношение в данном случае ожидается. Смешным оно оказывается, поскольку имитирует возможные диалектные особенности, охотно обыгрываемые в дразнилках.

В этой классификации намечены основные, наиболее часто встречающиеся принципы создания комического в фонетических анекдотах, в единичных шутках используются и другие особенности.

Реализация гласных фонем в русских приставках в зависимости от длины безударной цепи

Тимофеев Виктор Владимирович
Студент Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Позиция в приставке признается рядом исследователей особой произносительной позицией, попадая в которую, гласные и согласные фонемы реализуются иначе, чем в остальных морфемах. По мысли Е. М. Болычевой, «значимым оказывается сам факт нахождения гласной в префиксе, а в каком именно — неважно» [Болычева: 52–53].

Как показали М. Л. Каленчук и Р. Ф. Касаткина, приставка отличается тенденцией к отдельнословности, то есть «приставки часто ведут себя не как составные части слова, спаянные с другими его частями языковой традицией, а как отдельные слова» [Каленчук, Касаткина: 1–2]. Так, приставка, даже не имея сильного словесного ударения, часто произносится с гласным полного образования и / или выделяется просодически (под просодическим выделением в данном докладе объединяются как имеющее семантическую природу акцентное выделение, так и чисто техническое побочное ударение).

Гласные фонемы могут реализоваться в приставках разными звуками в зависимости от совокупности фонетических, семантических, словообразовательных, экстралингвистических факторов.

Одним из важных фонетических факторов, от которых зависит поведение гласных в приставках, является длина безударной цепи, отделяющая слог с изучаемым гласным от ударного слога. От нее зависит, с одной стороны, вероятность произнесения в приставке просодически выделенного гласного, а с другой — качество звука. В этих двух аспектах и будет рассмотрено в данном докладе влияние длины безударной цепи на поведение гласных фонем в приставках.

Л. В. Бондарко отмечает, что «ударный слог может объединять вокруг себя ограниченное количество безударных — в среднем не больше пятишести. Если число слогов в слове велико, то возникает так называемое побочное или второстепенное ударение» [Бондарко: 159]. В разных исследованиях по-разному подсчитывалось оптимальное расстояние между соседними ударениями во фразе — в рамках данной темы важна не столько точная цифра, сколько принцип, согласно которому мы стремимся избегать в речи длинной безударной цепи.

Материалом исследования послужили данные эксперимента, в ходе которого 90 дикторов, москвичей, носителей русского литературного произношения, начитали на диктофон специально составленные фра-

зы, содержащие слова с исследуемыми приставками в сильных и слабых фразовых позициях при варьирующихся орфоэпических условиях.

Информантам предлагалось прочитать предложения, включающие слова, различающиеся длиной безударной цепочки от приставки до слога с сильным ударением ударения (например, *допи̏сьменный*, *допетро̀вский*, *доперестро̀ечный*). Согласно полученным данным, по мере удлинения безударной речевой цепи от приставки до ударного слога возрастает количество случаев просодического выделения гласных. Так, при наличии безударной цепочки в 0, 1, 2 и 4 слога в словах с приставкой *пред-* вероятность появления просодического выделения на слоге с приставкой составляет 0 %, 2 %, 7 % и 27 % соответственно. В словах с приставкой *до-* при безударной цепочке в 0, 1 и 2 слога просодическое выделение на приставке зафиксировано соответственно в 5 %, 33 % и 63 % дикторских ответов.

Обычно при исследовании вопроса о произношении приставок учитывалось лишь расстояние от приставки до слога с основным ударением (т. е. безударная цепочка справа от приставки). Однако если рассматривать слово в речевом потоке, логично предположить, что и безударная цепочка, отделяющая приставку от ударного слога предыдущего фонетического слова (цепочка слева), может повлиять на поведение гласных фонем в приставке. Это предположение подтверждается экспериментом, в ходе которого информанты начитывали на диктофон фразы, содержащие одно и то же слово в слабой фразовой позиции (*превзошла̀ доперестро̀ечный ма̀ксимум*, *вы̀шла на доперестро̀ечный у̀ровень*, *применя̀емые в доперестро̀ечный пери̏од* — цепочка в 0, 2 и 3 слога соответственно), с безударной цепочкой в 0 и 2 слога слева от приставки. В том случае если приставке предшествует ударный слог, гласный просодически выделяется в 40 %, если же два безударных — в 53 % случаев. В инициальной позиции приставки, по данным эксперимента, ведут себя приблизительно так же, как и после ударного слога.

На данный момент в науке нет единого ответа на вопрос, есть ли связь между просодическим выделением гласного и его качеством. Результаты экспериментов подтверждают ее наличие. В подавляющем большинстве случаев в приставке просодически выделяется гласный полного образования (в ходе эксперимента произнесение просодически маркированного, но при этом редуцированного гласного было зафиксировано только в приставке *до-* в 5,5 % случаев). С увеличением длины безударной цепи (особо отметим, что имеется в виду цепь как справа, так и слева от приставки) возрастает, как уже было сказано, количество случаев просодической выделенности гласного, и параллельно увеличивается вероятность выделения редуцированных гласных.

Литература

Болычева Е. М. Структурная характеристика русских гласных фонем и закономерности их позиционного варьирования. Дисс. … канд. филол. наук. М., 1992.

Бондарко Л. В. Звуковой строй современного русского языка. М., 1977.

Каленчук М. Л., Касаткина Р. Ф. особенности произношения русских приставок // Russian Linguistics. Vol. 23. 1999. С. 1–9.

Секция

«Русский язык. Словообразование»

Лексика со значением медленного движения в русских говорах: мотивационный аспект

Борисова Елизавета Олеговна
Студентка Уральского государственного университета, Екатеринбург, Россия

«Представление о скорости как объективно-существенной характеристике движения и его субъекта является, очевидно, конструктивным и информативным элементом картины мира» [Варбот: 115], что доказывается в том числе и большим количеством номинаций, характеризующих скорость передвижения, во всех формах существования языка. Но особую значимость эта смысловая категория приобретает в говорах, поскольку диалектная лексическая система ориентирована прежде всего на описание бытовой сферы жизни, физического труда, и скорость нередко оказывается одним из параметров оценки полезной деятельности, включается в народную аксиологию.

Лексико-семантическое поле «характеристика движения по скорости» состоит из двух лексико-семантических зон: «быстрое передвижение» и «медленное передвижение». В данной работе нами анализируются русские диалектные слова различной частеречной принадлежности и фразеологические сочетания, в значении которых есть сема медленного движения (‘медлительный’, ‘медлить’ и т. п.). Анализ проводится в мотивационном аспекте: выделяются мотивационные модели, лежащие в основе образования диалектных слов, с целью выявления специфики представлений о скорости в народной языковой картине мира. Материал для исследования извлечен из различных диалектных словарей русского языка.

Специфичными для диалектной лексической системы можно считать метафорические обозначения любых медленных действий с помо-

щью определенных «**эталонов медлительности**». Эталоном становится долгая, однообразная работа, представляющая последовательность повторяющихся (обычно мелких) движений, из «разряда» животноводческой, полевой и т. п.: например, карел. (рус.) *коновóдиться* ‘что-нибудь медленно делать по хозяйству’ < *водить коней*; арх. *заты́нивать* ‘делать что-либо медленно, бестолково; канителиться’ < арх. *заты́нивать* ‘обносить что-либо забором, частоколом; загораживать’; перм. *марéну копать* ‘медленно что-либо делать’ (*марена* — растение, используемое для окраски тканей и в народной медицине; марену трудно выкопать, поскольку у нее ползучее ветвистое корневище).

Значение медлительности может передаваться и через указание на **отсутствие деятельности**: выполняющий работу с низкой скоростью уподобляется тому, кто слишком долго отдыхает, или бездельнику, ср. пск., твер. *разъедáться* ‘медлить, мешкать’; амур. *дувáнить* ‘медлить’ < амур. *дувáнить* ‘долго пить чай, сидеть за чаепитием’.

Номинация медленных действий осуществляется также через ассоциирование их с **движениями и положением в пространстве субъекта**. В этой группе выделяются следующие мотивирующие характеристики движений и положений:

1. Совершать беспорядочные вращательные, колебательные движения (медленное действие оценивается как нерезультативное, причиной чему является непоследовательное, «суетливое» выполнение работы): арх. *áюшить* ‘мешкать, медлить, проявлять нерешительность, колебаться’ < арх. *áюшить* ‘что-либо вращать, вертеть, крутить вокруг оси’; ср.-урал. *егошúться* ‘мешкать, медленно делать, возиться’ < ср.-урал. *егошúться* ‘неспокойно сидеть, ерзать’;

2. Воздействовать на объект, прикладывая значительное усилие: вят. *протягáть* ‘тянуть, медлить, не торопиться’ < простореч. *тягать*; влад. *волоковáто* ‘длинно, долго, медленно’ < *волоком* (нареч.);

3. Совершать мелкие и частые движения (медленная работа уподобляется действию, совершаемому неохотно, без старания, «понемногу», поскольку мелкие и частые движения зачастую не требуют значительных усилий): ср.-урал. *коря´баться* ‘мешкать, медленно делать’ < простореч. *корябать* ‘царапать’;

4. Передвигаться медленно или двигаться в ограниченном пространстве и без определенного направления: карел. (рус.) *пáполза* ‘о медлительном человеке’ < *ползать*; ср.-урал. *топтýн*, *топтýнья* ‘нерасторопный, медлительный человек’ < *топтать*;

5. Не совершать движений, быть статичным: карел. (рус.) *неповорóткий* ‘неуклюжий, медлительный, нерасторопный’ (ср. ряз. *вёртко* ‘быстро, скоро’);

6. Занимать большое пространство: арх., свердл. *прошúриться* ‘провозиться (с какими-либо делами), промешкать’; брян., ворон., калуж. *растопы́ра* ‘вялый, медлительный, нерасторопный человек.

«Донорами» для обозначения медлительных людей могут стать названия **предметов материального мира**, имеющих большой размер и особую форму: ср.-урал. *пестéрь* ‘медлительный, небойкий, нерасторопный человек’ < сев.-рус., ср.-урал. *пестéрь* ‘большая корзина, плетенная из лыка, бересты, или дранки’.

Медлительные люди ассоциируются и с представителями **фауны** — птицами, животными и насекомыми, которые неспособны к быстрому передвижению, ср. куйбыш. *кýрын* ‘о неповоротливом, медлительном, малоэнергичном человеке’ (ср. сарат., куйбыш., пенз., урал., чкал. *кýрын* ‘индюк’), перм. *как сытая вошь*, перм. *как вошь по гáснику* ‘медленно, неповоротливо’.

Таким образом, для номинации невысокой скорости используется различные мотивационные признаки, которые могут быть условно разделены на три группы:

Характеристики деятельности (действия, осознаваемые как «эталоны» скорости);

Отношение субъекта к деятельности (нежелание субъекта прикладывать усилия к выполнению работы);

Свойства субъекта (его неспособность работать с «нормальной» скоростью — например, указание на слишком крупные размеры).

Литература

Варбот Ж. Ж. Славянские представления о скорости в свете этимологии // Славянское языкознание. XII Международный съезд славистов. Краков, 1998. Доклады российской делегации. М., 1998. С. 115–129.

Сложные слова с компонентами-англицизмами в современном русском языке

Галактионов Андрей Павлович
Аспирант Уральского государственного технического университета имени первого президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия

На рубеже XX–XXI вв. пополнение лексического фонда русского языка особенно активно происходит за счет иноязычных заимствований, прежде всего англицизмов. Влияние английского языка на русский проявляется не только в заимствовании отдельных слов или элементов других уровней, но и в формировании особых классов слов. В XXI в. в русском языке активизировался процесс образования так называемых графодери-

ватов — слов, образованных сочетанием кириллических графем с элементами других знаковых систем. Частным случаем графодеривации является образование полиграфиксатов — лексем, содержащих в своем составе элементы как иноязычной графики (чаще всего латиницы), так и кириллической.

Латинская графика может оформлять разные элементы русского слова:

1. Графемы. *Ksюша ин да хаус*, [Maxim, февраль 2005];

2. Морфемы. *Re:акция* [Re:акция, Февраль 2006];

3. Компоненты сложного слова. *Мы работаем с house-музыкой* [Выбирай, 1–31 января 2007].

Среди таких производных весьма значительную группу составляют сложные слова — около 60% от всех собранных полиграфиксатов.

Композиты-полиграфиксаты, выделенные в ходе исследования, имеют в своем составе от одного до четырех латинизированных компонентов, и всегда только один кириллический компонент: *Работа на* ***fashion-показах****…* [Выбирай, 1–15 ноября 2007]; *В их песнях слышался* ***кокни-акцент*** *и* ***British-cool-настроение*** [Maxim, февраль 2005]; *Автомобильная электроника: автомагнитолы, CD\MD\DVD-ченджеры* [www.e-katalog.kiev.ua]; *Панк-поколение обретает* ***live-fast-die-young-идола****.* [Maxim, февраль 2005].

При этом в подавляющем большинстве композитов-полиграфиксатов первыми идут компоненты, пишущиеся латиницей, а кириллический элемент, стоит в конце. *Гаджет оснащен* ***Bluetooth-модулем*** *версии 2.0,* [Компьютерра, № 24, 2008].

Такой порядок следования латинизированного и кириллического элементов, вероятно, обусловлен синтаксическими особенностями мотиватора. Как показывают наблюдения, все композиты-полиграфиксаты мотивируются подчинительным словосочетанием. При этом главным компонентом во всех мотиваторах всегда является тот, который стоит последним, т. е. слово в кириллическом написании, остальные компоненты обозначают различные его признаки: *…редко на каком курорте встретишь столько fashion-бутиков.* [МН, февраль 2007]. Главное слово здесь — *бутик*, слово *fashion* играет роль определения.

Поскольку в образовании подобных единиц используются англоязычные и русскоязычные существительные, внутреннюю «синтаксическую» структуру графодериватов можно рассматривать с точки зрения русского и английского синтаксиса. Беспредложные сочетания существительных присутствуют как в русском, так и в английском языках. Однако в русском языке определяемое существительное обычно ставится первым, в английском же языке оно всегда стоит последним. Во всех рассмотренных примерах определяемое существительное также стоит последним. Следова-

тельно, можно предположить, что мотиватором при образовании таких слов служит англоязычная конструкция — цепочка существительных.

В качестве латинизированного компонента графодеривата могут выступать языковые единицы разных уровней, что позволяет выделить 3 группы полиграфиксатов:

1. Полиграфиксаты, иноязычные элементы в которых представляют собой отдельные слова. К этой категории относятся графодериваты с одним иноязычным элементом: (***Windows-версия*** *популярной программы)*, либо такие примеры, как *Nano-Silver-картридж.* [МН, февраль 2007]. Мотивирующее эту лексическую единицу словосочетание представляет собой существительное с двумя приложениями, никак не связанными мебжду собой.

2. Полиграфиксаты, иноязычные элементы в которых представляют собой английское словосочетание, так в состав слова *high-end-изделие* входит англоязычное словосочетание *high end*: *линейка моделей, … отвечает всем требованиям ... от самых простых моделей до high-end-изделий.* [Новости Элетроник 5, 2008].

3. Полиграфиксаты, иноязычные элементы в которых представляют собой предложение: «*..панк-поколение обретает* ***live-fast-die-young-идола***» [Maxim, февраль 2005]. Данный пример свидетельствует, что из английского языка заимствовано предложение: *Live fast, die young* («Живи быстро, умри молодым»), распространенный лозунг молодежного субкультурного движения.

Независимо от статуса латинизированного элемента компоненты сложных полиграфиксатов могут быть разделены дефисом (*Nano-Silver-картридж*) либо писаться слитно (*Newsблок)*, возможен также вариант, когда два корня имеют общую графему, которую можно рассматривать и как латинскую и как кириллическую одновременно, как, например вторая графема *м* в слове *Махімир*.

Таким образом, полиграфиксаты-композиты, у которых один компонент передан кириллицей, а второй заимствован из английского языка с сохранением исходной графики, представляют собой довольно значительную группу неологизмов русского языка XXI в.

Такие производные обладают рядом особенностей:

1. Частеречной однородностью: все полиграфиксаты русского языка, обнаруженные нами, относятся к именам существительным;

2. Функциональной однородностью: большая часть полиграфиксатов выполняет номинативную функцию, значительно меньшая — экспрессивно-игровую;

3. Разной степенью сложности, обусловленной количеством латинизированных компонентов (от 1 до 4) и их уровневой природой (принад-

лежностью графемам, морфемам, словам, словосочетаниям или предложениям);

4. Особенностями сочетания русского и английского компонентов: латинизированный элемент всегда идет первым и обозначает признак явления, названного русским существительным;

5. Мотиватором русских полиграфиксатов служит не столько русская, сколько английская синтаксическая структура, о чем свидетельствует устоявшийся порядок следования русского и английского компонентов внутри полиграфиксата и семантические отношения между ними.

Преломление языковой картины мира через семантическую структуру девербатива

Жесткова Ольга Сергеевна
Аспирантка Пензенского государственного педагогического университета имени В. Г. Белинского, Пенза, Россия

В современном языкознании языковая картина мира — «та часть концептуального мира человека, имеющая «привязку» к языку и преломленная через языковые формы» [Кубрякова 1988: 142]. В каждом языке окружающая действительность мыслится и воспринимается определенным образом, выражаясь в единицах всех уровней языка. Особую роль в экспликации языковой картины мира играет словообразование, что не раз подчеркивалось во многих теоретических работах (Улуханов И. С., Кубрякова Е. С. и др.), посвященных вопросам семантики и функционирования производного слова как языкового знака. Словообразовательная структура дериватов иллюстрирует, какие объекты и явления внешнего мира актуальны для языкового сознания человека и поэтому нуждаются в номинации, а также как устанавливается семантическая мотивированность производного слова: с какими первичными знаками и по каким моделям образуются новые мотивационные связи.

При достаточно полном описании процессов словообразования, актуальным остается исследование семантики производных слов как способа познания и концептуализации мира. Анализ производных слов и свойственных им значений позволяет понять, «какое концептуальное или когнитивное образование подведено под «крышу» знака, какой квант информации выделен из общего потока сведений о мире» [Кубрякова 1993: 23].

Объектом нашего рассмотрения являются имена существительные, мотивированные глаголами созидания и разрушения, с точки зрения соотносительности семантики исходного (1) и производного (2) слова

и степени преобразования первой в процессе номинации явлений действительности. Помимо этого результаты исследования сопоставляются с аналогичным материалом в английском языке. Большая часть исследуемых девербативов в русском языке имеет значение nomina actionis и образована при помощи суффиксов *-ниј-*, *-к-*, *-аниј-*, нулевого суффикса: *воспроизведение*, *порубка*, *ликвидация* и т. п. В английском языке рассматриваются подобные по семантике девербативы на *-ing*, *-ion*, *-ment*, *-ance*, которые зачастую именуются перфектными существительными: *affliction*, *impairment*, *flogging* и т. п.

Анализ словообразовательных структур девербатива, отличающегося семантической двойственностью и неоднородностью, выявляет некоторые особенности, связанные с процессом категоризации действительности. Отглагольные существительные, выполняя номинативную функцию (создание ряда новых слов со значением процессуальности и предметности), имеют свой диапазон значений. При этом они преобразуют пропозициональное содержание глагола, отражая «один компонент ситуации или комплекс взаимосвязанных ситуаций» [Кубрякова 1997: 16]. Как правило, это субъектно-объектные семы, которые, по мнению А. А. Уфимцевой, являются константами сознания, единицами концептуальной модели мира и не могут не присутствовать в языковой картине мира. В семантической структуре исследуемых номинативов наблюдается также отражение других сем мотивирующего глагола (место, способность, качество). Так, существительное *выработка* обозначает не только действие по значению глагола *вырабатывать* (1–3 ЛСВ), выработать, *вырабатываться* (1,2 ЛСВ), выработаться, но и результат (2 ЛСВ *Обработка, отделка как результат работы*), а также место (4 ЛСВ *Место добычи полезных ископаемых*). Девербатив *performance* наряду с процессуальным (1 ЛСВ *The act of performing a play, concert or some other form of entertainment),* имеет значение способа (2 ЛСВ *The way a person performs in a play, concert, etc)* и качества действия (3 ЛСВ *How well or badly you do sth; how well or badly sth works)* по глаголу *perform*.

Пропозициональные структуры глагола, как известно, имеют различную степень сложности, следовательно, количество деривационных схем, используемых носителем языка для восприятия одного и того же объекта, может увеличиваться. Это обусловливает размытость рамок словообразовательного процесса и возникновение многочисленных групп производных существительных с одной мотивирующей основой и различными формантами: *ломать — ломанье, ломка, лом*; *break — breaking, breakage* и т. п.

Таким образом, семантика девербатива представляет собой богатый материал для дальнейшего исследования с точки зрения выявления осо-

бенностей влияния семантики исходного слова на структурную организацию производного и на продуктивность тех или иных категорий мотивированных слов в процессе номинации. По словам Н. Ю. Шведовой, девербатив как всякое производное слово — это некий «механизм свертки более сложных и развернутых наименований в более компактные обозначения», а также «механизм модификации воспринимаемой ситуации в сознании человека, способность представить и описать наблюдаемое явление по-разному».

Литература

Кубрякова Е. С. Роль словообразования в формировании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М., 1988.

Кубрякова Е. С. Возвращаясь к определению знака: Памяти Р. Якобсона // Вопросы языкознания. 1993. № 4. С. 20–27.

Кубрякова Е. С. Части речи с когнитивной точки зрения. М., 1997.

Уфимцева А. А. Роль лексики в познании человеком действительности и в формировании языковой картины мира // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. М., 1988.

Шведова Н. Ю. Теоретические результаты, полученные в работе над русским семантическим словарем // Вопросы языкознания. 1999. № 1. С. 3–16.

Семантический анализ словообразовательных цепей один→одинокий→одиночество; единый→уединиться→уединение

Орлова Анна Андреевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Одиночество и *уединение* — этимологически родственные субстантивы, но значительно отличающиеся семантически. Расхождение их семантики предопределено, во-первых, словообразовательными процессами, во-вторых, — разным осмыслением этих феноменов в русском лингвокультурном сообществе.

Для установления языкового знания об одиночестве и уединении рассматривается сочетаемость данных субстантивов с вторичными предикатами, которые «раскрывают представления сознания о стоящей за абстрактным именем сущности» [Чернейко: 289].

Данные толковых словарей русского языка не позволяют четко дифференцировать смысловое содержание абстрактных субстантивов *одиночество* и *уединение*. Но произведенный компонентный и концептуальный анализ показал, что они различаются следующими компонентами значения:

Одиночество	**Уединение**
Эмоциональная, мировоззренческая обособленность, физическая изоляция необязательна.	Обязательна физическая самоизоляция, но при этом существует внутренняя связь с чем-либо.
Не контролируется субъектом.	Достигается по воле субъекта, контролируется им.
Чаще — негативная оценка, но возможна и позитивная.	Устойчивая позитивная оценка.
Эмоциональная составляющая.	Рефлексия — одна из главных целей уединения.
Постоянное (длительное) состояние.	Временное состояние.
Всеохватность (вокруг человека).	Мыслится как существующее отдельно от человека; четкая пространственная локализация.

Семантическое несходство рассматриваемых субстантивов объясняется и различиями в их деривационной истории. Важную роль при этом играют семантические отношения не только в пределах словообразовательной пары, но и во всей словообразовательной цепи, поскольку «разная последовательность частей речи и их комбинация в словообразовательных цепочках — это и разная последовательность, разные комбинации смыслов в них» [Тихонов: 44].

В начале обеих словообразовательных цепей закладываются как интегрирующие (‘слияние с’), так и дифференцирующие (‘изоляция от’) семантические потенции, о чем свидетельствует набор словарных значений исходных звеньев цепей — *один* и *единый*: оба слова имеют и дифференцирующие, и интегрирующие значения. В значении субстантива *одиночество* присутствует сема 'изоляция от', сема 'слияние с' отсутствует, а *уединение* наследует от *единый* оба компонента значения (отсюда — присутствие в толковании результирующего компонента 'физическая изоляция при наличии внутреннего единства').

Воспринятыми от начального члена словообразовательной цепи *единый* оказываются и такие компоненты значения субстантива *уединение*, как 'контролируемость субъектом', 'положительность для субъекта'.

Одиночество сближается с *один* только в возможности негативной оценки, в реализации других компонентов значения совпадений не наблюдается (*один*, в отличие от *одиночества*, указывает прежде всего на физическое обособление человека; остаться одному можно по собственному желанию, одиночество же — неконтролируемое состояние).

Некоторые различия имеют место и в паре *единый* — *уединение*: антропоцентрично, в то время как прилагательное *единый* используется исключительно для характеристики неодушевленных объектов.

Наличие семантических различий определяется тем, что *один* и *единый* не являются непосредственными мотиваторами субстантивов *одиночество* и *уединение* соответственно: связи между ними опосредуются средними членами словообразовательной цепи.

Смысловое содержание слова *одиночество* близко одному из лексико-семантических вариантов его непосредственного мотиватора *одинокий* (семы 'мировоззренческая обособленность', 'неконтролируемость субъектом', 'эмоциональная составляющая', преобладание негативной оценки). Эта близость обусловлена тем, что *одиночество* имеет статус синтаксического деривата от *одинокий* в одном из его значений.

От производящего глагола *уединиться* субстантив *уединение* наследует свою антропоцентричность, поскольку субъектная валентность предиката *уединиться* всегда замещается именами со значением лица.

Отчетливая выделимость в структуре понятия *уединение* семы 'контролируемость субъектом' тоже является следствием производности от глагола *уединиться*, характеризующегося морфологическими признаками возвратности и действительного залога. В отадъективном имени *одиночество* сема 'контролируемость субъектом' не может присутствовать в принципе, т. к. «быть активным нормально для глагола, но необычно для прилагательного» [Кубрякова: 47].

Именно ходом деривации можно объяснить появление у имени *уединение* локативного значения, а также возможность метонимического переноса состояние субъекта→субъект этого состояния для отадъективного субстантива *одиночество* и неприложимость его к отглагольному субстантиву *уединение*.

Литература

Кубрякова Е. С. Части речи в ономасеологическом освещении. М.,1978.
Тихонов А. Н. Словообразовательный словарь русского языка: В 2 т. М.,1985.
Чернейко Л. О. Лингво-философский анализ абстрактного имени. М.,1997.

Изменения в системе словообразовательных гнезд в результате появления неологизмов

Пак Кын Хе
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В современном русском языке конца XX — начала XXI в. наблюдается активное пополнение словарного состава новыми словами, что отражают словари новой русской лексики (см., в частности, [ТСА 2006]. Многие из неологизмов не только быстро осваиваются грамматической и лек-

сической системами языка, но и обретают свое место в системе словообразования.

При изучении новых слов с точки зрения их деривационных свойств необходимо четко разграничивать два направления «встраивания» неологизма в словообразовательную систему: 1) включение нового слова в систему способов словообразования и словообразовательных типов современного русского языка; 2) включение нового слова в систему словообразовательных гнезд (СГ), существующих в современном русском языке. Первое направление достаточно активно разрабатывается в русской дериватологии (см. исследования Е. А. Земской, В. В. Лопатина, И. С. Улуханова, А. Г. Токтонова, Т. М. Ажиговой и многих других ученых). Гораздо меньшее внимание уделяется в специальной литературе включению неологизмов в систему СГ современного русского языка. Именно этой актуальной проблеме посвящен наш доклад, в котором рассматриваются изменения в системе СГ, происходящие на рубеже XX — XXI вв. в результате появления неологизмов. Е. В. Маринова справедливо отмечает, что «стремительное формирование словообразовательного гнезда (в случае актуализации слов) — специфическая черта функционирования русского языка наших дней» [Маринова: 429].

Как показывает анализ языкового материала, представленного в [ТСА], неологизмы могут включаться в систему СГ несколькими способами:

1) Расширять СГ, уже существующие в языке и зафиксированные в словаре [Тихонов 2003]; их условно можно обозначить как «старые СГ»;

2) Становиться вершинами новых СГ, до сих пор не отмечавшихся словообразовательными словарями русского языка.

Примерами старых СГ, распространяемых неологизмами, может служить СГ с вершиной *БИЗНЕС* (в словаре [Тихонов 2003] — СГ Б264), включавшее в XX в. лишь один дериват (*бизнесмен*); в XXI в. оно стало одним из гнезд, которые расширяются включением многочисленных неологизмов, таких как *бизнесменка, бизнесменша, бизнесменский, бизнес-аналитик, бизнес-виза, бизнесвумен, бизнес-класс, бизнес-клуб, бизнес-круиз, бизнес-ланч, бизнес-леди, бизнес-партнёр, бизнес-план, бизнес-право, бизнес-программа, бизнес-тренинг, бизнес-центр, бизнес-школа, бизнес-элита*.

Старые СГ, по данным ТСА, развиваются различными способами. Нами отмечены:

1) Распространение СГ новыми словообразовательными цепями (СЦ); так, в СГ *АВТОРИТАРНЫЙ* (А61) появилась новая СЦ *авторитарный — авторитаризм — авторитарист*;

2) Расширение словообразовательных парадигм (СП) данного СГ; так, в СГ *АГИТИРОВАТЬ* (А75) СП с вершиной *агитационный* пополни-

лась новыми дериватами: *агитавтобус, агитлистовка, агитматериалы, агитплакат, агитпропаганда*;

3) Развитие в данном СГ и цепей, и парадигм, ср. СГ *АВТОМОБИЛЬ* (А57), пополнившееся новыми дериватами *автодизайн — автодизайнер, автокредит — автокредитовать — автокредитование, автострахо-вать — автострахование — автостраховка — автостраховщик, авто-гражданка*.

Особого внимания заслуживают СГ, не отмечаемые в [Тихонов 2003], хотя вершины этих СГ хорошо и давно известны: это, в частности, фами-лии исторических деятелей (*Сталин, Ельцин, Лужков* и др.). В образо-вании дериватов от подобных слов «обнаруживается тесная связь языка с современной действительностью. Имена лиц порождают целые серии производных разнообразной семантики и структуры» [Земская: 99]. Ср., например, СГ, которые построены нами с учетом дериватов из [ТСА]: *СТАЛИН — сталинизм, антисталинизм, сталинист, антисталинист, сталинстка, сталинистский, сталинщина, антисталинский*; *ЕЛЬ-ЦИН — ельцинист, ельцинец, ельцинский, проельцинский* и т. п. Такие СГ не учтены в словарях типа [Тихонов 2003]. Но и новыми они явля-ются не для языка, а лишь для словообразовательной лексикографии, ко-торая до недавнего игнорировала имена собственные, делая исключение для антропонимов типа *Анна, Петр* и др. [Тихонов и др. 1995].

К числу собственно новых мы относим только такие СГ, вершины которых появились в последнее десятилетие и не отмечены в [Тихонов 2003]. Например, новое СГ с вершиной — заимствованным неологизмом *АРТ* ‘искусство’ представлено многочисленными дериватами типа *артбиз-нес, артгалерея, артдиректор, арткарьера, арткритик, артобъект, арт-рок, артрынок, артсовременность, арттерапия, бодиарт, видеоарт*.

В русском языке последних лет появляются также новые СГ, вер-шинами которых становятся слова типа *CD, DVD, ICQ* (по происхожде-нию — англо-американские аббревиатуры), которые пишутся латинскими или же русскими буквами (ср. в Рунете: *СИДИ, си-ди; ДВД, дивиди*) и про-износятся в соответствии с их графическим составом в языке-источнике. В качестве примера новых СГ, само появление которых было невозможно в доперестроечную эпоху, можно привести СГ с вершиной *PR / ПИАР*, включающее дериваты *пиаровец, пиарщик, пиарный, пиаровский, пиар-акция, пиарить, пиариться, пиаризация, пиар-компания, пиар-эффект*.

Таким образом, неологизмы последнего десятилетия интенсивно уча-ствуют как в расширении тех СГ, что были ранее сформированы в рус-ском языке, так и в образовании новых СГ различных типов.

Литература

[ТСА] — Толковый словарь русского языка начала XXI века. Актуальная лексика / Под ред. Г. Н. Скляревской. М., 2006.

Земская Е. А. Активные процессы современного производства // Русский язык конца XX столетия (1985–1995). М., 2000.

Маринова Е. В. Иноязычные слова в русской речи конца XX — начала XXI в.: Проблемы освоения и функционирования. М., 2008.

Тихонов А. Н. Словообразовательный словарь русского языка: В 2 т. М., 2003.

Тихонов А. Н., Бояринова Л. З., Рыжкова А. Г. Словарь русских личных имен. М., 1995.

Окказиональные слова, созданные на базе прецедентных текстов (на примере нижегородских СМИ)

Самыличева Надежда Александровна

Аспирантка Нижегородского государственного университета имени Н. И. Лобачевского, Нижний Новгород, Россия

Характерной чертой словотворчества в современных СМИ стало активное вовлечение в деривационные процессы разного рода прецедентных текстов и устойчивых выражений. Прецедентными называют тексты, «значимые для той или иной личности в познавательном и эмоциональном отношениях, имеющие сверхличностный характер, т. е. хорошо известные и широкому окружению данной личности, включая ее предшественников и современников, и, наконец, такие, обращение к которым возобновляется неоднократно в дискурсе данной языковой личности» [Караулов: 216]. К прецедентным феноменам исследователи относят цитаты, «названия различных произведений, пословицы, поговорки, крылатые выражения, устойчивые, фразеологизированные конструкции» [Земская: 554]. Использование подобных феноменов связано с одной из основных тенденций современных российских СМИ — тенденцией к экспрессивизации текстов [Ильясова, Амири: 32]. Активное словотворчество на базе прецедентных феноменов свидетельствует об усилении личностного начала в СМИ и нуждается в глубоком исследовании.

Важным представляется анализ окказиональных единиц в региональных изданиях масс-медиа, поскольку эта сторона проблемы по-прежнему остается мало изученной. Изучение подобных словообразовательных «экспериментов» позволяет шире взглянуть на уровень современного словопроизводства и увидеть взаимосвязь с культурным, индивидуальным сознанием человека в определенный период.

В текстах региональных СМИ представлены различные случаи взаимодействия новообразований с базовыми прецедентными единицами.

На базе прецедентных текстов нередко возникают новообразования по конкретному образцу, который находится в составе прецедентного феномена. При деривации по конкретному образцу новообразование воспроизводит формант конкретного узуального слова. Конкретным образцом для окказионализма *пашизм* послужило узуальное *социализм* с суффиксом *-изм* в известном историческом фрагменте «социализм в отдельно взятой стране»: «*ПАШИЗМ* в отдельно взятом городе…Зовут Павла Михайловича просто Пашей, а режим управления, который сформировался в Дзержинске, называют "*пашизмом*"» (Ленинская смена, 20.08.2009).

В подобных случаях новообразование заменяет слово-образец в составе устойчивого выражения. Известная фраза В. И. Ленина «Коммунизм есть советская власть плюс электрификация всей страны» послужила источником для множества новообразований с суффиксом *-(из)аци(я)*, созданных непосредственно от существительных с пропуском глагольной ступени: «*e-mailизация* всей страны» (Комсомольская правда — Нижний Новгород, 21.04.2006); «*сочинизация* всей страны» (Комсомольская правда — Нижний Новгород, 06.07.2007).

Источником для новообразования может служить крылатая фраза (или ее фрагмент), точнее одно из слов в ее составе: «*Недураки* и дороги» («Московский комсомолец» в Нижнем Новгороде, 29.07.–05.08.2009).

Узуальное слово в составе устойчивого выражения может выступать в качестве исходного для новообразования при заменительной деривации — субституции. При этом заменяться могут морфемные и неморфемные сегменты исходного слова. Так, окказионализм в заголовке «Форменное *одевательство*» (Понедельник, 05.10.2009) возник в результате замены префикса в существительном *издевательство* в составе фразеологизма *форменное издевательство*.

Узуальное слово в составе устойчивого выражения может стать исходным для новообразования-гибрида. Окказиональный гибрид в заголовке «Телячьи *снежности*» (Новое дело, 25–29.12.2009) образован на базе слов *снег (снежный)* и *нежности* во фразеологизме *телячьи нежности*. В заголовке «Воровать мобильники теперь — *ГИБДДлое* дело» (Ленинская смена, 28.02.2008) новообразование является результатом гибридизации аббревиатуры *ГИБДД* и прилагательного *гиблое* в составе устойчивого словосочетания *гиблое дело*. В подобных случаях исследователи говорят о междусловном наложении (Янко-Триницкая Н. А. и др.), контаминации (Земская Е. А., Николина Н. А. и др.).

Достаточно активно в процесс окказионального словопроизводства вовлекаются имена собственные: известное выражение *за (кем-либо) не заржавеет* наряду с именем собственным — фамилией известного футболиста — *Аршавин* послужило источником новообразования-

гибрида в составе заголовка: «За «Зенитом» не *заршавеет*» (Новое дело, 04–10.09.2008).

В ряде случаев гибридизация сопровождается формальными (графемными) изменениями в новообразовании. Фразеологизм *титанические усилия* служит базой для формирования следующего окказионализма: «*ТЕКТОНические* усилия нужно приложить, чтобы стать звездой танцпола» («Аргументы и факты» — Нижний Новгород, 28.01.-03.02.2009).

На базе фразеологизмов создаются и графические гибриды, в которых графически (обычно прописными буквами) выделена часть, соответствующая узуальному слову: «Мы предложили вам выбрать и прислать в редакцию имена нижегородских чиновников, которые были бы достойны премии «Все *ЧИН ЧИНарем*!». Основной критерий отбора — самые популярные решения «во благо народа»… Лидерство в *ЧИН-параде ЧИНовников* захватил мэр Нижнего Новгорода Вадим Булавинов» («Проспект», 13.01.2009).

Также устойчивые выражения могут стать источником для графодериватов, в которых совмещаются алфавиты разных языков: «НЕ *UKRАДИ!*» («Новое дело», 15–21.01.2009). Дериват объединяет международное сокращенное название Украины и русскую глагольную словоформу из библейской заповеди «Не укради!».

Проанализированный материал свидетельствует о том, что новообразования на базе прецедентных феноменов характеризуются повышенной экспрессивностью и яркой оценочностью, поскольку являются средством выражения иронии, негативной оценки, а также служат целям языковой игры.

Литература

Земская Е. А. Язык как деятельность: Морфема. Слово. Речь. М., 2004.

Ильясова С. В., Амири Л. П. Языковая игра в коммуникативном пространстве СМИ и рекламы. М., 2009.

Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М., 2002.

О словообразовательной активности иноязычных непроизводных существительных с вещественным значением

Стрижевич Екатерина Викторовна
Преподаватель Белорусского государственного университета, Минск, Белоруссия

Проблема словопорождающих возможностей слова является одной из основных в теории словообразования. Не менее актуальным как для словообразования, так и для лексикологии представляется вопрос

о словообразовательной активности отдельных лексем в различные временные периоды и в различных исторических условиях.

В данной работе в центре нашего внимания оказалась группа непроизводных иноязычных имен существительных с вещественным значением. Под термином «иноязычный» мы имеем в виду имена существительные с корневой морфемой латинского происхождения *(серум–из лат. serum (сыворотка))*. Это примерно 18% всех непроизводных иноязычных имен.

Чтобы определить, как проявляется словообразовательный потенциал интересующих нас вещественных имен существительных в течение последних десятилетий, мы проанализировали новые слова, образованные на базе данных лексем.

Поиск новых производных, которые отсутствуют в «Словообразовательном словаре русского языка» [Тихонов], осуществлялся по нескольким источникам ([Ефремова], [Крысин], [Новейший словарь иностранных слов и выражений], [Толковый словарь русского языка начала XXI века]).

В результате мы обнаружили новообразования примерно у 35% всех непроизводных иноязычных слов с вещественным значением.

На первой ступени деривации находится большинство (около 65%) обнаруженных нами новых слов. Здесь преобладают субстантивы со сложной семантикой, называющие медицинские препараты *(тетравакцина)*, материалы *(армоцемент)*, химические соединения *(спиртобензол)* и др. В единичных случаях встречаются сложносуффиксальные образования, где соединительное словообразовательное значение представлено в сочетании с мутационным *(битум → битумовоз)*.

Среди суффиксальных существительных первой ступени словопроизводства, реализующих мутационные словообразовательные значения, чаще всего мы находим имена действия *(гранит**изация,** целлофан**ирование**)*. Данные производные являются продуктом чересступенчатого образования, так как не имеют сопутствующего глагола. Но, как отмечают многие исследователи и что подтверждается нашим материалом, в современном русском языке высокую продуктивность проявляют именно отсубстантивные модели на ***-ация/-изация, -ение/-ирование***, а не соответствующие отглагольные. Продуктом чересступенчатого образования мы можем назвать и префиксально-суффиксальные дериваты ***де**силик**ация***, ***де**парафин**изация***, мотивированные непроизводными вещественными существительными *силикат*, *парафин*, что является отступлением от привычного соотношения: ***де-*** + имя на ***-изация.***

Достаточно активно на первой ступени словопроизводства образуются и субстантивы-наименования химических соединений *(линоле**ат**)*, веществ ***(**феррит**ин)*** и заболеваний *(силикат**оз**, **гипер**витамин**оз**)*.

Модификационное словообразовательное значение реализуется только в одном суффиксальном производном со значением подобия *(гранит**оид**)*.

Адъективный блок производных первой ступени деривации представлен в основном сложными прилагательными, базовая основа которых используется в качестве первого компонента сложения *(феррит → ферриттиодный)*. Реже встречаются суффиксальные дериваты, образованные с помощью общеотносительных инвариантных формантов ***-н-*** *(микстурный)* и ***-ов-*** *(адреналовый)*.

Также мы обнаружили одно глагольное производное *купоросить* ‘покрывать раствором купороса’.

На второй — четвертой ступенях словопроизводства (35% всех новых слов) преобладают сложные ***(асбест**обитумный)* и суффиксальные *(дивинил**ов**ый, цемент**уем**ый)* адъективные производные. Одно прилагательное образовано префиксальным способом ***(без**медикаментозный)*.

Субстантивный блок производных не первой ступени деривации составляют в основном сложные существительные ***(нитро**цементация)*. Кроме того, обращают на себя внимание несколько нерегулярных отадъективных образований, например, универбат *провизион**ка***.

Производство глаголов на последующих ступенях деривации несколько активизируется ***(при**пудрить)*. У одного производного *купоросить**ся*** наблюдаем развитие переносного значения ‘*сердиться*’.

Таким образом, проанализировав найденные нами новые слова, как непосредственно, так и опосредовано мотивированные непроизводными иноязычными именами существительными с вещественным значением, мы обнаружили следующее.

1. Словообразовательный потенциал данных лексем реализуется в основном в направлении сложных субстантивных производных с вещественным значением, основная масса которых сосредоточена на первой ступени деривации. Адъективные производные мы встречаем реже, глаголы — в единичных случаях, а наречия вообще отсутствуют. Основная область применения новых слов — профессионально-терминологическая *(броминдиго, платобазальт)*, а новообразования, характерные для разговорной речи, довольно малочисленны *(линолеумщик)*.

2. Наибольшую словообразовательную активность в последние десятилетия проявляют базовые основы нейтральной и общеупотребительной лексики *(витамин, пудра, спирт)*, семантика которых тесно связана с важными для человека сферами жизни (строительство: *цемент*, лечение: *вакцина)*. Словообразовательная пассивность большинства рассматриваемых лексем объясняется отнесением их к узкоспециальным сферам употребления *(цезий)*. Активизации же деривационного потенциала веществен-

ных имен способствует интенсивное развитие таких наук, как химия, геология, медицина, что и приводит к расширению терминологической базы соответствующих дисциплин (*адреналин* (6 новых производных), *радий* (8 новых производных), *силикат* (11 новых производных)).

Литература

Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка: Толково-словообразовательный: В 2 т. М., 2000.

Крысин Л. П. Толковый словарь иноязычных слов. М., 1998.

Новейший словарь иностранных слов и выражений. Минск, 2001.

Толковый словарь русского языка начала XXI века. Актуальная лексика / Под ред. Г. Н. Скляревской. М., 2007.

Тихонов А. Н. Словообразовательный словарь русского языка: В 2 т. М., 1990.

Секция
«Русский язык. Лексикология, лексикография, когнитивная семантика»

Некоторые проблемы двуязычной терминологической лексикографии (на материале русско-персидского аэрокосмического словаря)

Бахарлу Хади
Аспирант Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия;
Университет Тарбиат Модаррес, Тегеран, Иран

В современную эпоху терминология языков мира унифицируется, особенно в области информатики и телекоммуникации [Гринев: 25]. В этой связи возникает проблема — быть или не быть национальным терминологическим системам. Эта проблема особенно остро ощущается в странах «третьего мира» — так называемых развивающихся странах.

С такими же проблемами сталкивается и современный персидский язык. В Иране уже в течение 70 лет ведутся работы по изучению и восстановлению словарей и лингвистических источников с древнейшего периода по сегодняшний день, язык очищается от арабских и западноевропейских заимствований.

С 1933 г. в стране работает с некоторыми перерывами Академия персидского языка и литературы. Последний период деятельности Академии

начался в 1991 г. В 1997 г. Академия разработала и утвердила принципы и правила отбора слов и терминов, в которых изложены критерии отбора и создания терминов персидского языка с целью сокращения числа иноязычных заимствований.

В современном персидском языке наблюдается интенсивное развитие военной терминологии, проявляющееся, в частности, в освоении заимствований из русского языка. К сожалению, вопреки бурному развитию военных переводов с русского на персидский язык, отсутствуют русско-персидские военные терминологические словари. Нет, например, словаря аэрокосмических терминов, необходимость которого ощущается очень остро.

Составление такого словаря связано с большими трудностями. Обязательным условием является подбор таких персидских соответствий, которые не должны противоречить правилам Академии персидского языка и литературы. Русский термин должен по возможности переводиться словом современного нормативного персидского языка или состоять из элементов персидских слов, а также соответствовать фонетическим правилам современного персидского языка. Предпочтение отдается исконным персидским корням и основам; используются также арабские термины и состоящие из арабских компонентов производные слова, широко употребляемые в современном персидском языке, и некоторые персидские диалектизмы. Выбранные слова должны быть однозначными. Замена интернациональных слов и терминов не обязательна. В затруднительных случаях принимается вариант, предлагаемый Академией [Osul va zavābet-e vājegozini: 10].

В процессе работы по составлению русско-персидского аэрокосмического словаря было выяснено, что большая часть и русских и персидских аэрокосмических (и шире — военно-технических) терминов составляет лексика интернациональная: *атомнāя энергия* (انرژی اتمی *energie atomi*), *химическая реакция* (واکنش شیمیایی *vākoneshe shimiaii*), *электрон* (الکترون *electron*), *плутоний* (پلوتونیوم *plotonium*). По структурному признаку среди персидских аэрокосмических терминов заметно преобладание сложных слов и особенно терминов, созданных путем описательного перевода. Это явление объясняется недостаточной развитостью в персидском языке научно-технической терминологии в целом и аэрокосмической терминологии в частности, а также продолжающимся процессом ее становления. С другой стороны, это объясняется сложностью современных аэрокосмических понятий. Описательная военно-техническая лексика и в русском, и в персидском характеризуется мотивированностью: *пограничный слой* (لاي مرزي بين سطوح و جريان هوا *lāye marzi beine sotooh va jaryāne havā*), *триммер* (صفحه تنظيم سطوح كنترلي *safhe tanzim sotoohe kontroli*).

Западноевропейские заимствования в аэрокосмической лексике и в русском, и в персидском языке имеют больший вес, чем в общественно-политической: *радар (رادار rādār), навигация (ناوبری nāvbari), турбина (توربین turbin).*

Калькирование русских соответствий является одним из самых продуктивных способов образования персидских аэрокосмических терминов. При калькировании заимствуются ассоциативное значение и структурная модель сложного слова или словосочетания, при этом компоненты заимствуемого сложного слова или словосочетания оформляются по нормам языка перевода: *камера сгорания (محفظه احتراق mahfaze ehterāgh), свободный полет (پرواز آزاد parvāze āzād).* Полукальки также являются одним из видов калькирования и тоже очень широко встречаются в аэрокосмической терминологии: *топливный насос (پمپ سوخت pompe sookht), рычаг управления (اهرم هدایت ahrome hedāyat).*

Следует отметить, что при создании двуязычных русско-персидских терминологических словарей важную роль может играть язык-посредник. Так как существуют русско-английский и англо-русский аэрокосмический словарь и также англо-персидский словарь аэрокосмических терминов (см. указ. далее лит.), то можно переводить термины сначала с русского на английский, а затем с английского на персидский. Этот способ имеет свои недостатки (удлиняет процесс работы, предполагает, что составитель словаря владеет несколькими языками и нек. др.), но может быть хорошим подспорьем при отсутствии соответствующей лексикографической традиции.

Литература

Гринев С. В. Введение в терминологическую лексикографию. М., 1986.

Русско-английский аэрокосмический словарь: В 2 т. М., 1999.

Osul va zavābet-e vājegozini hamrāh bā šarh-o touzihāt (Основы перевода терминов). Тегеран, 1997 (1376).

Farhange novine sanāe havāee (Современный англо-персидский словарь аэрокосмических терминов) / Отв. ред. А. Ханмохаммади. Тегеран, 1999 (1378).

Интерпретация юридических терминов в сфере обыденной коммуникации

Воробьева Марина Евгеньевна
Студентка Кемеровского государственного университета, Кемерово, Россия

Предметом настоящего исследования являлась правовая коммуникация, в частности, такой ее компонент, как юридические термины. Цель — вы-

явление закономерностей интерпретации юридических терминов рядовыми носителями языка.

Под интерпретацией понимается целенаправленная когнитивная деятельность и одновременно результат в установлении смысла речевых действий. Результат может быть воспринимаемым внешне — в виде воспроизведения, истолкования — или исключительно внутренним — как понимание (уяснение «для себя»). Итогом интерпретации является смысл выражения — актуализированное речевое значение в рамках сиюминутной ситуации.

В основе работы лежит гипотеза о неизбежной вариативности интерпретации юридических терминов рядовыми реципиентами. Множественность интерпретаций объясняется тем, что понимание юридических терминов включается в сферу обыденной герменевтики.

Конфликт интерпретаций законодателя и рядового реципиента состоит в том, что законодатель изначально стремится к максимальной однозначности текста, ориентируясь на значения слов, закрепленные в словаре; реципиент же, руководствуясь смыслом, может усмотреть несколько достаточно обоснованных вариантов толкования. Вероятность и степень коммуникативной неудачи между адресантом и адресатом в данном случае возрастает, так как «естественный язык используется для реализации специфического содержания коммуникации», изначально предполагающей однозначность восприятия, отсутствие множественности интерпретаций [Голев: 34].

Проблема множественности интерпретаций напрямую связана с вопросом о соотношении понятий «значение» и «смысл». Говоря словами Гумбольдта, «никто не принимает слов совершенно в одном и том же смысле, что и другой» [Гумбольдт: 118]. Вслед за Гумбольдтом Потебня указывал на существование в слове субъективного смыслового компонента: «дальнейшего» значения слова, включающего эмоциональные, чувственные, научно-познавательные признаки [Потебня: 51].

В «треугольнике Огдена-Ричардса» смысл, в отличие от «значения» (языкового употребления), характеризуется как субъективный образ, возникающий при понимании текста (речевое употребление). Смысл всегда ситуативен, связан с процессом понимания, поэтому помимо нормативного содержания значения, он определяется множеством иных факторов: ситуацией, самоопределением человека, его установками, ценностями, знаниями и многим другим [Демьянков: 62].

Таким образом, если значения лексем конвенциональны и в основном совпадают у всех носителей естественного языка, то смыслы могут различаться и по составу, и по содержанию, вследствие этого возникает потребность в изучении и описании особенностей адаптации юридических тер-

минов в обыденном сознании рядовых носителей языка. Данная потребность также обусловлена отсутствием в теории права системного исследования особенностей обыденного толкования и недостаточным вниманием к процессам «обыденнизации» специальной лексики в лингвистике.

Закономерности «обыденнизации» юридических терминов были выявлены в результате экспериментального исследования. Испытуемым для интерпретации были предложены общезначимые юридические термины: гражданин, государство, беженец, таможня, собственность, после чего проводился семный анализ полученных толкований. Семы, выделенные при обыденном толковании, сопоставлялись с семами, присутствующими в определениях, зафиксированных в словаре юридических терминов.

В результате проведенного исследования можно выделить следующие особенности адаптации юридических терминов в обыденном сознании:

1) Многие признаки реально функционирующего значения в лексикографическом значении не отражены, и наоборот — некоторые признаки, вошедшие в лексикографическое описание, могут быть периферийными, то есть слабо отражаться или вообще не отражаться в сознании носителей языка;

2) Использование неспециализированной, общеупотребительной лексики (человек вместо лица, индивида; орган политической власти вместо элемента политической системы);

3) Употребление видовых понятий взамен родовых (закон и порядок взамен средств и мер принуждения; имущество / благо вместо средств и продуктов производства);

4) Редукция специфических юридических понятий в обыденном сознании рядовых носителей языка (правоспособность, правоотношений, публичная власть);

5) Степень сложности формальной организации при обыденном толковании выше, чем при толковании, данном в словаре юридических терминов, так как используются развернутые синтаксические конструкции вместо синтетических форм (человек, который был вынужден вместо человек, вынужденный).

Таким образом, для юридического толкования характерно воплощение в емкой структурной форме сложного содержания, что приводит к усложнению алгоритма понимания его смысла. При обыденном толковании происходит адаптация текста к условиям его восприятия менее осведомленными, чем сам законодатель, рядовыми носителями языка, для этого используются развернутые, описательные синтаксические конструкции, отражающие каждый элемент семантики в отдельности. Отсюда следует, что для обыденного сознания характерен элементаристский способ уяснения и интерпретации юридических терминов, то есть общий смысл вы-

водится из простой суммы составляющих элементов (сем). Данный способ противопоставлен холистическому, который предполагает целостное восприятие смысла.

Литература

Голев Н. Д. Юридический аспект языка в лингвистическом освещении // Юрислингвистика-1. Проблемы и перспективы. Барнаул, 1999. С. 11–58.

Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. М., 2000.

Демъянков В. З. Понимание как интерпретирующая деятельность // Вопросы языкознания. 1983. № 6. С. 58–67.

Потебня А. А. Мысль и язык. М., 1996.

Метафоры в научном тексте

Головачева Александра Евгеньевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Многие привычные для нас слова уже настолько утвердились в сознании, что мы не замечаем того, что они употребляются в переносном значении: «электрический ток», «часы идут», «теплые варежки». Мы мыслим и говорим тропами. Так как тропы — это приемы речи, состоящие в такой постановке слова в речевой контекст, при которой они приобретают новое значение, определяемое смыслом контекста, частично сохраняя при этом и собственное исходное значение [Волков: 265], невозможно представить без них какой-либо текст, особенно научный. Практически любая мысль требует пояснения, и троп становится средством раскрытия смысла. Чтобы создать новую идею и донести ее до окружающих, необходимо описать ее через то, с чем мы уже сталкивались в обычной жизни. Если идея ученого опирается на уже полученные знания о мире, больше вероятности, что ее поймут. Таким образом, в научном тексте встретится огромное количество различных метафор и сравнений. Среди других тропов метафора занимает центральное место, так как позволяет создать емкий образ, основанный на ярких, неожиданных ассоциациях. В основу метафоризации может быть положено сходство самых различных признаков предметов: цвета, формы, объема, назначения, положения и т. д.

Стимулом к более подробному изучению метафор в научных текстах стала вышедшая в 1962 году работа Макса Блэка «Models and Metaphors», благодаря которой историки, философы, социологи и критики науки последующие 30 лет искали в научной аргументации метафоры и именно через них объясняли научные теории и течения. Самым ярким таким исследованием стала работа Арбиба и Гессе «The Construction of Reality», где авторы заявляют, что «революции в науке — это революции в метафорах».

В своих исследованиях западные ученые объясняют преобладание метафор в научных текстах двумя причинами. Во-первых, при правильном определении значения той или иной метафоры становится ясной суть теории или эксперимента, а во-вторых, метафоры убедительны. [Fahnestock: 5]. Так Кекуле сравнил структуру молекулы бензола, бензольное кольцо, со змеей, поглощающей свой хвост; Резерфорд представил модель атома как солнечную систему в миниатюре; открыв явление электричества в XVIII в., физики долго колебались, как его представить: больше похоже оно на воду или на огонь, в результате чего наравне с термином «электрический ток» появился термин «электрический разряд». Харви назвал сердце насосом, явление теплоты Далтон ассоциировал с жидкостью, Ньютон сравнил отражающиеся частицы света с отскакивающими от стены теннисными мячиками, а звания «мозга» в научном мире XX в. удостоился компьютер. В каждом из этих случаев мы видим, как правильно подобранная метафора делает ту или иную идею, тот или иной термин доступным для широкого понимания.

Метафора — троп, основанный на подобии, признак которого характеризует предмет мысли. [Волков: 268]. Обнаружив одно такое подобие, пытливый ум ученого начинает искать, какие еще признаки объединяют данные предметы и как это новое сходство можно применить к объекту исследования. Ричард Фейнман — американский физик-теоретик XX века, один из создателей квантовой электродинамики, в лекции 1960 года поднимает проблему «контроля и управления строением вещества в интервале очень малых размеров». Со временем эта проблематика получит название нанотехнологий. Здесь он также сравнивает компьютер с человеческим мозгом. Но его интересует не результат — способность компьютера, подобно человеку, «думать», производить какие-то вычислительные действия, а устройство компьютера, которое подобно человеческому мозгу. «Человек без труда воспринимает изображение или лицо другого человека, компьютеры пока способны лишь сопоставить два одинаковых изображения, т. е. микрокомпьютер, заложенный в наш мозг природой, легко справляется с задачей, совершенно непосильной для самых мощных современных вычислительных систем. Причина этого в том, что число логических элементов внутри нашей маленькой черепной коробки (выполненного из кости корпуса этого микрокомпьютера) значительно превышает число элементов в самых высококлассных современных компьютерах, имеющих внушительные размеры. Дело не в том, что существующие компьютеры слишком велики, а в том, что элементы мозга имеют микроскопические размеры, и это наводит меня на мысль о создании субмикроскопических элементов». [Фейнман: 4]. Таким образом, основной метафорой здесь является сравнение «мозг» — «микрокомпьютер», а дальше выстраивается аналогия: если компьютер подобен мозгу, а мозг работает продуктивней из-за размера

его логических элементов, следовательно, для усовершенствования работы компьютера надо уменьшить размеры его логических элементов.

Итак, научный текст метафоричен, метафоры в нем используются для объяснения предлагаемых исследований, теорий и явлений. Также есть основания предполагать, что метафоры влияют на создание новых проектов в развитии науки.

Литература

Волков А. А. Курс русской риторики. М., 2009.
Фейнман Р. Ф. Внизу полным-полно места: приглашение в новый мир физики: http://www.zyvex.com/nanotech/feynman/html
Fahnestock J. Figures in Science. New York, 1999.

Русская терминосистема современных бальных европейских танцев

Ефименко Екатерина Юрьевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Данная работа посвящена изучению и описанию лексико-семантических, коммуникативных, этимологических и культурологических особенностей русской терминологии современных бальных европейских танцев (вальс, венский вальс, танго, фокстрот, квикстеп) на материале исконной и заимствованной лексики в русской танцевальной терминосистеме.

Актуальность данного исследования обусловлена недостаточной разработкой изучения терминологии танца в современной науке (см. [Карапетьян]).

На основе кодифицированных терминов можно создать два словаря. Один словарь должен содержать непосредственно основные названия элементов и фигур («поворот» (Turn), «дрэг» (Drag), «импетус» (Impetus), «хезитейшн» (Hesitation) и т. п.), а другой словарь должен состоять из уточняющих определений («левый» (Reverse), «правый» (Natural), «назад» (Back), «вперед» (Forward), «с правой ноги» (Right Foot), «с левой ноги» (Left Food), «контр(а)» (Contra) — то есть в обратную сторону, «наружный» (Outside) и др.). Система современных бальных европейских танцев формируется путем соединения этих двух словарей — наложения уточняющих определений на различные базовые термины, их разнообразные комбинации, и, кроме того, соединение некоторых основных терминов между собой.

Кроме того, пополнение системы терминов происходит благодаря соединению «основных» терминов между собой и образованию таким

образом новых «составных» терминов — «кросс шассе» (Cross Chasse), «ховер телемарк» (Hover Telemark), «дрэг хезитэйшн» (Drag Hesitation) и т. п. Таким образом, система современных бальных европейских танцев достаточно замкнутая — редко новые термины в нее привносятся извне.

В понятийной области терминосистемы современных европейских бальных танцев преобладают отдельные элементы (около 37%) — кик (Kick), лок-шаг (Lock Step), пивот (Pivot), твист (Twist), спин (Spin) и др. Для танцевальной терминосистемы это логично и наиболее приемлемо — зачем придумывать названия для сложных фигур, состоящих из различных движений, если есть несколько элементов, которые можно по-разному комбинировать и получать множество разнообразных фигур и соединений.

В отличие от современных уличных и клубных танцев терминосистема современных европейских бальных танцев основана на технических терминах, которые сами, в своей лексической форме отражают суть движения, которое они обозначают («поворот» (Turn), «пивот» (Pivot), «шассе» (Chasse), «оверсвэй» (Oversway), «рок» (Rock) и мн. др.).

Такое количество «технических» терминов вполне обоснованно — в бальных танцах (особенно европейских) терминосистема создавалась не стихийно сама собой, а «сверху» — ее придумывали профессионалы, чтобы терминосистему можно было использовать на соревнованиях, чтобы она была понятна танцорам всех национальностей. Поэтому названия элементов и движений должны были отражать суть этих движений, чтобы между разными танцорами не было непонимания и разногласий.

Хотя в основном термины в системе бальных европейских танцев «технические», некоторая часть «образных» терминов, созданных по модели метафоризации, в ней тоже присутствуют («типпл» (Tipple) — литься потоком, «типси» (Tipsy) — подвыпивший, «зигзаг» (Zigzag), «В6» (V6), «крыло» (Wing), «перо» (Feather) и др.). В основном, ассоциация создается на основе схожести той траектории, которую танцоры «проводят» на паркете. То есть «перо» — это название движения, при котором танцоры движутся по дуге, напоминающей перо.

Вся терминосистема современных бальных европейских танцев составлена на английском языке. И русская терминосистема заимствовала английскую систему, какие-то термины были переведены на русский, какие-то просто транскрибированы. Этому есть несколько причин. Во-первых, терминосистема бальных танцев ориентирована на межнациональное существование этого вида спорта, то есть русских танцоров (как и танцоров других стран) изначально готовят к тому, что они будут учиться в том числе у иностранных тренеров, будут участвовать в международных соревнованиях, где вся терминология английская, поэтому

при обучении сразу используется английская терминосистема. А во-вторых, бальные танцы в России имеют не столь глубокую историю — до середины XX века они не приветствовались в СССР. Поэтому почти все русские термины взяты из иностранных учебников, которые были переведены на русский язык. Но уже заметна тенденция при обучении бальным танцам отдавать предпочтение русским терминам — эквивалентам английских, несмотря на их видимую сложность и громоздкость — английские термины употребляются в 27% случаев, а русские эквиваленты — в 45% случаев, что говорит о том, что русская терминосистема развивается в сторону собственных терминов (хотя бы переводов). Подробно представлен и переходный вариант употребления терминов — сочетание английского и русского терминов. Чаще всего на русском языке дано уточняющее определение или одна из частей составного термина (объединяющего в себе два термина-элемента), а на английском — собственно сам элемент или фигура (таких сочетаний разноязычных терминов — около 24%: проходящий оверсвэй (Throwaway Oversway), рок на правой ноге (Rock on Right Foot), фоллавэй правый поворот (Fallaway Natural Turn) и т. п.

Литература

Карапетьян А. Э. Терминосистема танца в английском и русском языках: лексико-семантический и лингвокультурный аспекты. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2008.

Прогностическая способность концептуального анализа

Кобелева Галина Юрьевна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Концептуальный анализ был разработан Л. О. Чернейко на базе идей, изложенных в трудах Н. Д. Арутюновой, В. А. Успенского, Дж. Лакоффа и М. Джонсона, Ю. Д. Апресяна. Суть этого метода заключается в исследовании метафорической сочетаемости слов абстрактной семантики в первую очередь с глаголами физического действия и дескриптивными прилагательными, в результате которого выявляются имплицитные «чувственные» образы абстрактных сущностей, определяющие синтагматические свойства их имен. Например, сочетания *болезни нападают, болезни атакуют, болезни сражают наповал* позволяют вывести имплицитный образ ‘враг, противник’, так как именно эти слова, по данным толковых словарей, обычно заполняют субъектную

валентность глаголов *нападать, атаковать, сражать*. В связи с этим названные метафорические выражения могут быть отнесены к одному и тому же семантическому коду (в нашей терминологии — милитари-коду). Одним из достоинств метода является его способность на основании выявленных образов предсказывать новые возможные сочетания, то есть на основании стертых, или «мертвых» (по Ш. Балли), метафор прогнозировать «креативные» (по В. П. Москвину), или «живые» (по Ш. Балли). Для верификации таких предположений, благодаря современным технологиям, достаточно нескольких секунд. Для этого необходимо лишь задать предполагаемое сочетание в поисковую систему типа Google.

В результате концептуального анализа, проведенного на материале газет, журналов и устной речи, были смоделированы основные коды, через которые оречевляются феномены болезнь и здоровье. Наиболее частотными среди них оказались антропоморфный код и милитари-код.

Антропоморфная метафора здоровья и болезни строится на сопоставлении с человеком. В качестве примеров стершихся и «ослабленных» метафор приведем такие предикаты: *Здоровье ушло, вернулось, требует внимания и заботы, подводит, капризничает, шалит*. Ему *вредят* или его *лелеют*, пытаются *оживить или губят* его. Болезни *приходят, наведываются, напоминают о себе, надоедают, боятся холода, молодеют, любят тучных людей*.

Язык продолжил разрабатывать эту тематическую сферу, уподобляя болезнь и здоровье человеку по все большему числу параметров. Как и все люди, болезнь и здоровье могут двигаться, расти и умирать; в их «организмах» протекают многие физиологические процессы; они наделены даром речи и зрения и вполне разумны, чтобы самостоятельно принимать решения и действовать; обладают собственным, достаточно непростым характером; испытывают различные эмоции и чувства.

Нижеследующие метафоры, вначале спрогнозированные, а затем найденные в Интернете, подтверждают нашу догадку: *Здоровье питается положительными эмоциями; умоляет плюнуть на моду; просит поездки на юг; решило меня развлекать, видимо, стараясь разбавить скучные будни; отказалось сослужить последнюю на сегодня службу*. Аналогично и с субстантивом болезнь: *Детская болезнь «повзрослела»; растет вместе с сыном; питается вниманием к ней; еще «спит»; уже проснулась; приспосабливается к любым условиям; смотрит вам в глаза и говорит: «Я пришла!»; молчала 20 лет; просит тепла; «кричит» о себе через симптомы и синдромы; думает иначе; «видит», что на нее никто не обращает внимания и «убирается» восвояси; требует понимания; отменила мою диету; играет в прятки*. Как видим, все метафоры кажутся

весьма непривычными. Однако если языковая интуиция отдельных русских людей допускает их, вероятно, со временем подобные фразы будут встречаться чаще.

Милитари-код — в данном случае процесс заболевания уподобляется войне. Эта метафорическая модель получила наибольшее распространение в речи и стала, по числу единиц-носителей образа, самой развернутой. «Метафорическая развертка» (термин В. П. Москвина) ее чрезвычайно многочленная и разнообразная. Болезнь предстает в образе *жестокого, коварного, безжалостного* ‘врага’, который *наступает, атакует, нападает, настигает, одолевает, сражает наповал, связывает по рукам и ногам, мучает, заставляет страдать, ослабляет, выбивает из строя, калечит, уродует, истребляет города*. А здоровье осмысливается либо как захваченная ‘территория’ — родина больного (*Я отвоевал свое здоровье*; *Я буду сражаться за свое здоровье до конца*), либо как ‘победитель’ (*Здоровье победило!*). Защитные силы организма воспринимаются как ‘армия’, охраняющая здоровье, а средства лечения как ‘военные орудия’: *Войска, стоящие на страже рубежей нашего здоровья, называются иммунитетом; Бдительное воинство иммунной системы становится первой линией обороны против микробов и вирусов*; *Когда численность вражеского войска велика и воины противника очень сильны, защитнику нашего здоровья требуется подкрепление*; *Гастал — ваше новое секретное оружие*.

Вышеназванные глаголы были найдены в газетах и журналах, а наличие следующих примеров было предвосхищено нами: *Не вступайте в союз с болезнью; После битвы с болезнью или в ходе «тактических учений» при вакцинации; Место дислокации болезни; Эта болезнь — признанный убийца иммунной системы; Болезнь подчиняла себе организм, завоевывая его несколько месяцев или растягивая подрывную деятельность на годы; Против болезни медицина бросила гвардию клеток-спасателей, запрограммированных на обнаружение и уничтожение раковых клеток… Армия за армией они бросались в бой, и не щадя живота своего уничтожали отщепенцев организма… Экран монитора показывал поле битвы — мозг; Все больше бастионов — мозговых центров — пало*.

Таким образом, мы продемонстрировали, что концептуальный анализ обладает достаточно высокой прогностической способностью и может быть полезен для дальнейших исследований русской языковой картины мира.

Литература

Балли Ш. Французская стилистика. М., 2001.
Москвин В. П. Русская метафора: Очерк семиотической теории. М., 2007.

К проблеме лексикографического описания наивных представлений о значении слова

Кузнецова Татьяна Юрьевна
Аспирантка Кемеровского государственного университета, Кемерово, Россия

В современной лингвистической науке далеко не нова мысль о необходимости лексикографической репрезентации обыденных представлений о значении слова. Изучение особого пласта знаний о языке, так до сих пор и не получивших единого терминологического обозначения, способствовало возникновению различных концепций, дискуссий. Но неизменным остается положение, согласно которому исследование обыденных знаний должно привести к некому логическому завершению, т. е. к «попытке словарного описания рассматриваемого материала» [Николина, Шумарина: 131]. Любой метаязыковой комментарий к слову представляет собой своеобразную словарную статью. Все это позволяет исследователям-лингвистам ставить вопрос о существовании наивной лексикографии.

И. А. Стерниным была четко обозначена лингвистическая проблема: разграничение двух типов значений — «лексикографического», представленного в толковых словарях, и «психологически реального» значения. «Лексикографическое» значение слова противопоставлено «психологически реальному», которое реально связано с данной звуковой оболочкой в сознании носителей языка» [Стернин: 180]. Таким образом, если существует лексикографическое описание значения, «сформулированное специально для представления слова в толковых словарях» [Там же: 180], то уместно рассматривать «психологически реальное» значение, но уже в рамках другого типа словаря.

Степень «похожести научного лексикографического описания и обыденного объяснения слова несомненна, хотя безусловно и различие, поскольку теоретическая лексикография сформулировала достаточно жесткие требования, предъявляемые к описанию семантики слова в словаре» [Вепрева: 56]. Так, в предлагаемых для обсуждения вопросах будут обозначены лишь некоторые отличия репрезентаций двух типов значений.

1. Объем информации о значении слова.

Как отмечает И. А. Стернин, «лексикографическое значение в большинстве случаев оказывается недостаточным для описания реального функционирования слова в речи, оно оказывается меньше по объему реального значения, существующего в сознании носителей языка» [Стернин: 180]. Так, слово *шкаф* в обыденном толковании приобретает дополнительное, переносное значение, которое отсутствуют в лексико-

графическом описании. *Шкаф* — «большой широкоплечий человек. Ср. *Шкаф* — 1. предмет мебели, род большого стоячего ящика с дверцами, служащего для хранения чего-либо; 2. специальное устройство в виде закрывающегося ящика для сушки, готовки [СРЯ].

2. Способы описания значений.

Несомненный интерес могут представлять случаи толкования слова говорящими через образные средства языка (чаще встречаются метафоры). Например, з*еркало* — «зеркало души (о глазах)». *Книга* — «источник знаний», «дверь в удивительный мир», «хранит все знания разных времен». *Дождь* — «слезы с неба». *Снег* — «летящий с неба узор». Значение аналогичных слов в толковых словарях раскрывается через семантическое определение, т. е. через выявление общего родового понятия и частотных признаков. Ср.: *Береза* — «лиственное дерево с белой корой» [ССРЯ]. *Береза*–«лиственное дерево с белой корой и сердцевидными листьями» [СРЯ].

3. Различие в подходах к определению значения слова.

Задача лексикографов — дать описание словарного состава языка, отражающее объективное представление о слове. В обыденных представлениях говорящий нередко склонен к субъективному «прочтению», которое сопровождается эмоциональной реакцией на слово. *Деньги* — «зло; мера, превращенная меркантильным человечеством во что-то великое и очень ценное». *Одежда* — «первоначально — этическая составляющая облика человека, со временем возведенная в культ».

4. Различие в характере актуализации смысловых компонентов при процедуре лексикографического и обыденного толкований.

Слово, как известно, содержит комплекс смысловых компонентов, которые актуализируются в процессе его функционирования, в том числе толкования. Согласно нашим наблюдениям, характер актуализации этих компонентов в разных типах толкования может существенно различаться. Так, 58 % опрошенных в ходе психолингвистического эксперимента при толковании значения слова *подорожник* устанавливают связь растения с жизнедеятельностью человека, приписывая ему лекарственное свойство: «целебное растение, помогает остановить кровь, растет у дороги»; «растение, обладающее целебными свойствами, растущее вдоль дороги». Такое описание получает «психологически реальное» значение в сознании носителей языка. «Лексикографическое» же значение, выделяемую говорящими сему с признаком «исцеления» при травмах, исключает. Значимыми оказываются совершенно другие признаки: форма, место произрастания. Ср.: *Подорожник* — «луговая трава с широкими листьями и мелкими цветками в соцветиях в виде колоса, растущая преимущественно около дорог» [ССРЯ]. *Подорожник* —

«сорная луговая, обычно придорожная, трава с мелкими цветками, собранными в колос [СРЯ].

Таким образом, имеются определенные предпосылки для лексикографического описания наивных представлений о значении слова.

Литература

[СРЯ] — Словарь русского языка / Под ред. Н. Ю. Шведовой. М., 1982.

[ССРЯ] — Словарь современного русского языка / Под ред. А. П. Евгеньевой. М., 1999.

Вепрева И. Т. О некоторых особенностях наивной лексикографии // Русский язык сегодня: проблемы русской лексикографии. Вып. 3. М., 2004. С. 55–64.

Николина Н. А., Шумарина М. Р. Лексикографическая репрезентация обыденного метаязыкового сознания // Обыденное метаязыковое сознание: онтологические и гносеологические аспекты. Кемерово, 2009. С. 131–138.

Стернин И. А. Концепт, «психологически реальное» и «лексикографическое» значение // Язык и история: Международный сборник научных трудов. Глазов, 2005. С. 179–183.

Научные метафоры в лингвистике

Майоров Георгий Владимирович
Аспирант Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Развитие науки и философии в XX–XXI вв. шло таким путем, который привел к кардинальному пересмотру традиционных представлений о целях, задачах, средствах и методах научного исследования, переосмыслению фундаментальных принципов научной деятельности. Двумя основными причинами этого стали кризис в естественных науках, показавший важность роли наблюдателя, субъекта познания в эмпирическом исследовании, и общее повышение интереса к вопросам познания. Последнее стало возможным во многом благодаря возникновению в последнюю четверть XIX в. экспериментальной психологии [Солсо: 38–40], заложившей основы для научного изучения мышления и познавательной деятельности человека — феноменов, которые в предыдущие эпохи считались предметом преимущественно умозрительного философского рассуждения. К середине XX в. взаимодействие различных дисциплин, затрагивающих проблему познания (психологии, лингвистики, информатики, антропологии, психиатрии и др.), а также прогресс в области информационных технологий создали необходимые условия для формирования когнитивной науки — междисциплинарной парадигмы, ориентированной на всестороннее изучение человеческого интеллекта и связанных с ним феноменов [Кубрякова и др.: 70–71].

С точки зрения когнитивного подхода, научный тип познания не сводится исключительно к рациональному мышлению, в основе которого лежит логическое рассуждение. Будучи продуктом когнитивной эволюции человека, научное познание «не отделено какой-то абсолютно непреодолимой гранью от познания обыденного» [Меркулов: 303] и использует те же механизмы и мыслительные стратегии. Опираясь на данные анализа обыденной речи, исследователи Дж. Лакофф и М. Джонсон выявили и описали феномен концептуальной метафоры — базового когнитивного процесса, проявляющегося в лексической сочетаемости слов [Лакофф, Джонсон]. Авторы выдвинули гипотезу о том, что вся обыденная понятийная система человека построена на метафорических основаниях, а не на принципах классической теории категорий, восходящей к Аристотелю. Дальнейшие исследования показали, что концептуальные метафоры, вопреки традиционным представлениям, так же активно используются и в научных теориях [Fernandez-Duq ue, Johnson].

Как отмечает Л. О. Чернейко, концептуальные метафоры, выводимые из лексической сочетаемости терминов в научном тексте, выражают синтетический взгляд исследователя на свой объект, его научное мировоззрение [Чернейко: 23–25]. Эти метафорические образы могут не только дополнять понятийную информацию, эксплицитно выраженную в дефинициях терминов и буквальных формулировках, но и приходить в противоречие с ними, так как они далеко не всегда используются сознательно. Однако даже и в случае неосознанного употребления метафоры (например, в соответствии со сложившейся научной традицией) она способна оказывать влияние на ход рассуждения исследователя, особенно в дисциплинах, изучающих ненаблюдаемые явления [Fernandez-Duq ue, Johnson: 153], поскольку в форме концептуальных метафор находят выражение интуитивные гипотезы об объекте исследования [Чернейко: 24–25].

Сказанное выше справедливо по отношению к науке о языке: яркими примерами концептуальных метафор являются биологическая метафора Гумбольдта, шахматная метафора Соссюра или механистическая метафора структурной лингвистики. Во всех этих случаях метафоры представляют собой гипотезы о сущности и свойствах языка, лежащие в основе соответствующих концепций. Как представляется, причина столь заметной роли, которую играют концептуальные метафоры в лингвистике, не только в том, что естественный язык по своей природе не доступен во всей полноте непосредственному наблюдению, но и в том, что благодаря своей уникальности он обладает частичным сходством с явлениями разных классов (орудиями, объектами живой и неживой природы, психическими явлениями и т. д.). На основании этого сходства может происходить метафорическое уподобление языка соответствующим феноменам.

В связи с этим интерес представляют случаи метафорического использования терминов других наук применительно к объектам лингвистики. Такие метафоры, которые можно назвать научными, не просто уподобляют язык или его элементы объектам другого порядка, но и помещают его в контекст иной дисциплины, тем самым открывая возможность для метафорических проекций исследовательских принципов или методов из другой области. Научные метафоры, таким образом, представляют собой род междисциплинарного взаимодействия, однако не на рационально-логическом, а на интуитивном уровне. Их существование служит дополнительным подтверждением тезиса о важной роли концептуальных метафор в научном исследовании: объект исследования настолько глубоко осмысляется посредством метафоры, что он требует тех же исследовательских процедур, какие применимы к его метафорическому прообразу.

В качестве примеров научных метафор в лингвистике можно привести такие контексты, как *слово есть двучленная величина* у А. А. Потебни (математика), *формула строения слова* у А. И. Смирницкого (химия) или *операции над целостными знаками* у В. Б. Касевича (математическая логика). Как представляется, научные метафоры могут рассматриваться не только в ряду других концептуальных метафор, характеризующих ту или иную лингвистическую (и не только) теорию, но и с точки зрения изучения взаимодействия и взаимного влияния различных научных дисциплин.

Литература

Краткий словарь когнитивных терминов / Под ред. Е. С. Кубряковой. М., 1996.
Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М., 2004.
Меркулов И. П. Эпистемология (когнитивно-эволюционный подход). СПб., 2006. Т. 2.
Солсо Р. Когнитивная психология. М., 1996.
Чернейко Л. О. Метафизика и поэтика в научном идиолекте // Филологические науки. 2009. № 3. С. 15–25.
Fernandez-Duq ue D., Johnson M. Cause and Effect Theories of Attention: The Role of Conceptual Metaphors // Review of General Psychology. 2002. Vol. 6. № 2. P. 153–165.

Функциональные особенности употребления аллюзивного антропонима в публицистическом дискурсе

Муковоз Анастасия Сергеевна
Соискатель, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Аллюзивные антропонимы являются наиболее ярким и показательным примером категории интертекстуальности. Изучение их актуализации становится возможным только в рамках «аллюзивного процесса», пред-

ставляющего собой многоплановые отношения между производным текстом и текстом-источником. Эти отношения устанавливаются вертикальным контекстом, сформированным аллюзией как стилистическим приемом.

В разных типах дискурса аллюзивные антропонимы выполняют разные функции. Об этом свидетельствуют классификации М. А. Захаровой, Н. Е. Камовниковой, М. А. Соловьевой. Например, для художественного текста характерны следующие функции аллюзивных антропонимов: текстопорождающая, характеризующая, экспрессивная, символическая и интегрирующая. В публицистическом тексте рассматриваемым интертекстуальным включениям свойственны идеологическая, эвфемическая, полимическая функции, а также функция передачи аллюзивным именем собственным специфики национально-культурного менталитета и использование аллюзивного имени собственного в качестве идеологемы.

Последнюю классификацию представляется возможным дополнить, поскольку она охватывает не все типы публицистических текстов. Так, хотя жанр газетного интервью традиционно входит в группу информационных жанров публицистики, употребленные в текстах-интервью о деятелях искусства аллюзивные антропонимы обозначают определенные фиксированные характеристики номинанта (его внешности, поведения, поступков и каких-либо конкретных ситуаций). А это уже функция художественных текстов.

Такая зона пересечения функций аллюзивных имен в жанре газетного интервью (освещающего вопросы культуры и искусства) объясняется самим характером жанра.

Газетное интервью не только передает аудитории информацию о событиях и явлениях. Эти события в рамках дискурса вводят в информационное пространство «ряд “персонажей”, поскольку интервьюируемые разными средствами характеризуются и индивидуализируются» [Романова]. Эти «персонажи» и представляют собой аллюзивные антропонимы, выполняющие характеризующую функцию, присущую художественным текстам.

Между журналистом и его собеседником обычно складываются отношения сотрудничества, чтобы лучше осветить обсуждаемую проблему. Поэтому вступление в спор, открытая конфронтация не требуются участникам диалога. Следовательно, интертекстуальные антропонимы чаще всего лишены тех функций, которые они традиционно выполняют в публицистическом тексте.

Особенности употребления таких аллюзивных антропонимов заключаются в том, что их выбор в современных газетных интервью объяс-

няется авторским опытом. Поэтому практически всегда речь идет о реальных аллюзиях, которые требуют характеристики. Так, Евгений Дога в ответ на реплику журналиста о том, что для большинства он известен как молдавский композитор, говорит: «*Вот недавно я был в одной передаче с Фельцманом, и там меня представили тоже «молдавский композитор». А зачем вы меня одного обижаете, ведь вы же не говорите* «***еврейский композитор Фельцман***». *Не говорим же мы* «***немецкий композитор Моцарт***»? ***Просто Моцарт*** *и все*» [Daily Talking].

Часто участники диалога в интервью пользуются неполными антропонимами, т. е. теми, у которых один из компонентов сравнения представлен эксплицитно. Это может быть либо объект, либо основание сравнения [Соловьева: 100]. Например, журналист Российской газеты актеру Петру Семаку о режиссере Л. А. Додине: «*Ну да, в отличие от многих режиссеров он берется ставить «Короля Лира» не потому, что у него в труппе есть* ***«стопроцентный» Лир*** *(к примеру, у Радлова таковым был* ***Михоэлс****), а потому, что эта пьеса вдруг овладела его режиссерской фантазией. Кто сыграет в ней главную роль — для Додина поначалу, как мне кажется, совершенно неважно»* [Российская газета: № 239 за 2008]; основание для сравнения — сходство судеб Лира и самого Михоэлса, а также философское осмысление жизни.

Те аллюзивные имена, которые передаются по разным каналам восприятия, обладают возможностью диффузного употребления, когда интертекстуальное имя собственное называет одно лицо, но при этом служит означаемым для другого (*Лир)*. При этом образы, которые могут возникать благодаря визуальному каналу восприятия, чаще всего выполняют функцию художественной детали, даже если перед нами публицистический текст.

Таким образом, антропоним, который является вне текста ссылкой, прецедентным именем, предметом словарной статьи, в тексте реализует свой аллюзивный потенциал и становится «моделью мышления человека при познании окружающего мира, человеческих чувств, переживаний, при оценке поступков» [Соловьева: 19].

Литература

Соловьева М. А. Роль аллюзивного антропонима в создании вертикального контекста. Дисс. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2004.

Романова О. В. Адресованность и интертекстуальность газетного интервью как жанра журналистского дискурса. Дисс. … канд. филол. наук. Екатеринбург, 2008.

Daily Talking: http://dailytalking.ru

От редукции в речи — к лексикализации в языке (о единицах «сверхъядра» русской лексической системы)

Пальшина Дарья Андреевна
Студентка Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия

В истории русского языка уже несколько столетий происходит процесс, который можно назвать «аллегризацией» фонетики (***ваще*** — *вообще*, ***те*** — *тебе*, ***седня*** — *сегодя*). В последнее время под действием закона экономии речевых усилий этот процесс приобрел особую интенсивность. Звучание аллегровых, или редуцированных, форм (РФ), зачастую естественнее и привычнее слуху носителя языка по сравнению с кодифицированными: ***щас*** *(сейчас)*, ***тыща*** *(тысяча)*, ***здрасьте*** *(здравствуйте)* и т. п. В редуцированных формах обычно выступают в нашей речи сверхчастотные слова самых разных грамматических классов: существительные (*чек*, *руть*, *дяинька*), прилагательные (*блаародный*), глаголы (*грить*, *скаать*, *слушь*, *пшли*), имена числительные (*тыща*, *пийсят*, *семьсят*), местоимения (*мя*, *тя*, *скоко*, *че-нить*, *ки-т*), наречия и слова категории состояния (*прально*, *тода*, *нуно*, *моно*, *щас*, *неча*), служебные части речи (*кода*, *то ись*), междометия (*здрасьте*, *пожалста*), вводные слова (*каэтся*, *моэт быть*, *наэрно*, *кагорится*) и даже целые словосочетания (*вашбродие*, *чесслово*, *бу зде*, *сла-ть господи*, *собссно гря*, *кочегря*). Это единицы так называемого *«сверхъядра»* (см.: [Богданова]) лексической системы.

Современный русский язык можно представить как систему, состоящую из трех концентрических кругов: *языковая периферия* (лексика редкая, малоупотребительная) — *основной лексический массив языка* (ядро системы; лексика частотная, употребительная) — *«сверхъядро»* (лексика сверхчастотная, сверхактивная). «Сверхъядро» — пласт сверхчастотной лексики, которая устойчиво подвергается в речи сильной редукции и функционирует преимущественно не в своих «идеальных» фонетических обликах, а в редуцированных вариантах, иногда даже более распространенных и узнаваемых, чем «идеальные», «словарные».

На первый взгляд, такие формы являются чисто речевыми образованиями и целиком находятся в сфере устной речи. Однако обращение к материалам Национального корпуса русского языка (НКРЯ) открывает новую сторону жизни в языке данных форм. Оказалось, что они уже давно и прочно заняли свое место не только в устной, но и в письменной форме русского языка, т. е. начали путь к полной лексикализации. Такой путь к получению лексикографического описания преодолели давно вошедшие в русский язык слова типа *спасибо* (из *спаси Бог*), *пожалуйста* (из *пожалуйте*, *сударь*), *ведь* из *ведать (знать)*, *почти* из *почитать* (*считать*), *мол* из *молвил* (*сказал*),

дескать из *де* + *сказать* и т. п. Анализ материалов НКРЯ показал, что современные РФ находятся на разных этапах движения к новому слову, и позволил выявить своеобразные этапы лексикализации данных форм в языке:

1. Вариативность письменного представления (*че* и *чо*; *моно* и *мона*);

2. Морфологизация: *Вы, **ваше вашество**, опять торжественно сели в лужу!* [М. Горький. На дне (1902–3. Дифференциация значений полной и редуцированной форм: *Сам Жора написал где-то к тридцати годам десять рассказов. И с тех пор переиздал их десять тысяч раз, по-разному компонуя и подчас переименовывая (так, «**Жизнь**» превратилась в «**Жысь**»)* [Топоров]);

4. Этап графического сокращения слова: *Сюжет получился не **оч.** плохой, люди говорят, что нравится* [В. Катанян. Лоскутное одеяло (1943–1999)]; *Вот вы, чесслово, **оч** странные люди* [Слово редактора // Твой курс (приложение к «Аргументам и фактам»), 2004];

5. Усиление фонетизации письменного представления: XIX в — *жизь, болезь, руб**ь***, XX в. — *жи**сь**, боле**сь**, ру**пь***, XXI в. — *ж**ысь***);

6. Графико-орфографическое выравнивание (*поал* вместо *по{н}ял, слушЬ* — как *отрежь, услышь*).

Процесс лексикализации РФ современной русской речи происходит буквально на наших глазах, о чем свидетельствуют данные толковых и орфографических словарей русского языка: *Вот **те** на! Вот **те** раз* [Ожегов: 93]; *Черт-**те** что* [Ушаков, Крючков: 248]. Вполне возможно, что и другие РФ сверхчастотных русских слов со временем закончат свой путь от редукции в речи к лексикализации в языке, получив соответствующее лексикографическое описание.

Литература

Богданова Н. В. Живые фонетические процессы русской речи (пособие по спецкурсу). СПб., 2001.

Ожегов С. И. Словарь русского языка. М., 1975.

Топоров В. Большая жратва Жоры Жирняго: http://www.vz.ru/columns/2008–6/14–177259.html

Ушаков Д. Н, Крючков С. Е. Орфографический словарь. М., 2007.

О семиотичности концепта «граница»

Попова Екатерина Викторовна
Аспирантка Уральского государственного университета имени А. М. Горького, Екатеринбург, Россия

«Граница» — концепт, который задает структуры в различных понятийных сферах языкового мышления. Это абстрагированный маркер присвоения и освоения пространства.

Этот маркер дейктичен, т. к. выстраивает пространство вокруг фигуры говорящего (взгляд говорящего направлен на границу «изнутри» замкнутого ею участка ландшафта). Пространство осваивается постепенно, начиная с «дома», ближайших к нему окрестностей до появления представлений о границах государства: «“Большая и прочная” круговая граница, свойственная эпохе государственных образований, составляет лишь внешний круг целой серии более узких “концентрических” границ, как бы вложенных одна в другую» [Топоров: 30].

Топологически же граница представляется как линия: «Понятие “границы” является своего рода техническим термином при экспликации основного набора семиотических оппозиций, характеризующих модель мира (ММ), речь идет прежде всего о пространственных оппозициях — внутренний / внешний, здесь / там, этот мир / тот мир и т. п. Назначение границы очевидно: это линия, которая, собственно, и членит пространство» [Цивьян: 37].

На основе семантического анализа лексемы *граница* в рамках русского литературного языка покажем превращение данного концепта в универсальный маркер, который позволяет субъекту присваивать и осваивать пространство. Слово *граница* в словарях литературного языка имеет несколько значений (они распадаются на три блока: пространственное, отвлеченно-абстрактное, мезуративное). Нас интересует первый из этих блоков — пространственный, связанный развитием семиотической функции данного концепта.

Вот значения лексемы *граница*, представленные в толковых словарях русского языка: «Линия раздела между территориями, рубеж». [Ожегов 143]; 1. «Естественная (как ров, река) или условная линия, разделяющая две смежные земли, области и т. п.; межа, черта раздела. // Линия, разделяющая территории смежных государств; рубеж. // Предел, конец». [БАС III: 368–370]; 1. «Условная линия, разделяющая смежные области, владения, участки, являющаяся пределом какой-л. территории; черта раздела. // Условная линия, разделяющая территории или воды смежных государств; рубеж». [МАС I: 343].

Путем компонентного анализа выделим семы данного значения: *граница* — ‘линия’, ‘делящая (разъединяющая на части)’ ‘(земельное) пространство’.

Вторая и третья семы тесно связаны; атрибут ‘земельный’ является типичным для данной семантики. В рамках первого значения лексемы *граница* объединяются по сути различные его значения. Пространственные компоненты этого значения зачастую подменяются ландшафтными, взаимодействующими с социальной семантикой. Выделим три наивных понимания лексемы *граница*: ландшафтное (концептуализация ограниче-

ния конкретной местности); пространственное (граница — линия, делящая пространство); социальное (представление о связи социума и занимаемой им территории).

Трехчастная структура значения лексемы *граница* связана с семиотизацией стоящего за ней концепта.

Реальность ставит перед фактом прямого присвоения, когда основной код — прямая денотативная соотнесенность объекта присвоения и ярлыка. Объект присвоения определяется через другой объект. Первоначальным способом присвоения территории будет ее обживание, обработка. Главную роль здесь будут играть ландшафтные особенности присваемого участка. Поэтому маркером присвоения в каждом случае выступит аномальная по отношению к области присвоения ландшафтная структура — «естественное препятствие»: *Два брата съехались у Городца, под Киевом; заключили искренний союз и разделили Государство; Ярослав взял западную часть его, а Мстислав восточную; Днепр служил границею между ими* [БАС III: 368].

По мере обживания пространства возникает необходимость в искусственных способах его разграничения. Граница становится указанием на смену привычного ландшафта (ограды, межи и рвы). Представления о границе взаимодействуют с представлениями о социальной иерархии (границы осваиваемого пространства функционируют как вещественный текст), то есть происходит складывание обобщенного представления о *границе*, о выделении сигнификата.

Третий этап присвоения — закрепление пространственной организации в пространстве умозрительном знаками языковой системы. В данном случае *граница* — «условная линия деления пространства, осуществляемого социумом, присваивающим данное пространство»: *граница между земельными участками*, *государственная граница* [Ожегов: 143]: *На границе тучи ходят хмуро,/ Край суровой тишиной объят./ У высоких берегов Амура/ Часовые Родины стоят* [БАС III: 368]. Эта условность немыслима без создания топонимической матрицы обжитого пространства. Поэтому топонимия выступает универсальным способом присвоения пространства. Но для его применения необходимо социокультурное воспроизведение ярлыков. Только регулярное употребление имени в текстах, порожденных сообществом, его последующая кодификация обеспечивает эффективность применения данного способа присвоения и освоения пространства.

Данная модель семиотизации концепта «граница» не предполагает последовательности выделяемых этапов освоения, они взаимодействуют друг с другом как непременные факторы организации пространства, присвоенного конкретным социумом.

Литература

[БАС] — Словарь современного русского литературного языка: В 17 т. М., 1950–1965.

[МАС] — Словарь русского языка: В 4 т. М., 1981.

[Ожегов] — Толковый словарь русского языка / Под ред. С. И. Ожегова и Н. Ю. Шведовой. М., 1994.

Топоров В. Н. Функция границы и образ «соседа» в становлении этнического самосознания (русско-балтийская перспектива) // Славяноведение. 1991. №. 1. С. 29–31.

Цивьян Т. В. Об одном из символов, заключенных в понятии «граница» (от Миорицы до Хармса) // Славяноведение. 1991. №. 1. С. 37–41.

Лингвокультурные бинарные макроконцепты «созидание» и «разрушение» в диахронном аспекте

Рожкова Елена Вячеславовна, Рындина Елена Викторовна
Студентки Славянского-на-Кубани государственного педагогического института, Славянск-на-Кубани, Россия

Предмет исследования — содержание бинарных концептов *созидание-разрушение* в русской культуре по данным этимологических, исторических и современных словарей. Актуальность обусловлена интересом общества и науки к проблемам существования и функционирования культуры, ее аксиологии как центральной сферы, стремящейся к воспроизведению важных ценностных смыслов. На основе лексикографического дискурса словарей разного периода впервые предпринимается лингвокультурологический анализ концептуального пространства бинарных макроконцептов *создание-разрушение* с целью определения содержания концепта и выявления особенностей концептуальной модели, носителями которой является социум в определенный период времени. Цель работы — выявить круг лексем, репрезентирующих концепт в русском языке на разных этапах его развития, исследовать их лексическое окружение с целью определения содержания концепта и выявления концептуальной модели, носителями которой является социум в определенный период времени. На данном этапе работы для анализа привлекаются материалы, описывающие древнерусский период, период XIX века и XX–XXI веков. Источники исследования: «Материалы словаря древнерусского языка» И. И. Срезневского, «Словарь живого великорусского языка» В. И. Даля, Малый академический словарь, повесть «О Петре и Февронии Муромских». В работе применяются метод концептуального анализа (дефиниционный анализ, контекстуальный анализ, интерпретационный анализ, этимологический анализ). Теоретическим основанием для нашего исследования является концепция Ю. С. Степанова, который определяет кон-

цепт как «сгусток культуры в сознании человека; концепт — это то, посредством чего человек — не «творец культурных ценностей» — сам входит в культуру, а в некоторых случаях и влияет на нее» [Степанов: 1].

Выявление смысловых сфер бинарных концептов по данным словарей разных периодов существования русской культуры и их анализ позволили обнаружить в концептуальном пространстве концептов *созидание* и *разрушение* существенную разницу. Ядерная сфера концептов *созидание* и *разрушение* в древнерусский период представлена семантическим аспектом ‘Бог как активный субъект, проявляющийся через акты создания / разрушения’. При этом все созданное осмыслялось как результат творчества Бога, Тварь (тварный мир). Семантическая сфера концепта ‘человек-создатель’ содержит представление о человеке как ‘субъекте, способном создавать как зло, так и добро’. Добро при этом понимается как основа целостности духовного мира человека, которую обеспечивает незримая его связь с Богом. Анализ текста древнерусской «Повести о Петре и Февронии Муромских» более полно представляет нам вариант лингвокультурологической модели бинарных концептов созидания / разрушения, который был реконструирован на основе дискурса словарных статей словаря И. И. Срезневского. Материал повести помог определить, что бинарные концепты созидание / разрушение являются макроконцептами, в состав которых входят такие бинарные пары, как Бог — дьявол, добро — зло, жизнь — смерть и др.

Дискурс словаря В. И. Даля открыл нам уже иную, измененную концептуальную модель. В смысловом пространстве концепта *созидание* находим семантическую сферу ‘Бог — создатель’, но в пространстве концепта *разрушение* широко манифестирована сфера ‘природа — субъект созидания и разрушения’. Семантическое поле «Духовная сфера» в составе концепта представлено творческой деятельностью человека, где он выступает своеобразным изобретателем, транслирующим духовные реалии из сферы «Идеальное» в сферу «Реальное».

В XX в. на смену концептуальной модели, которую мы рассматривали выше, приходит модель, выражающая материалистическое сознание: *Еще молода была наша планета, и в неуверенных, непрочных и неумелых формах на ней только еще начинала* ***созидаться*** *жизнь*. Повторяющийся возвратный глагол демонстрирует культурный текст о созидании как о процессе самопроизвольном, естественно происходящем, без участия активной воли и активной деятельности. Показательно и лексическое окружение глагола — *в неуверенных, неумелых и непрочных формах*. Прилагательные *неуверенные* и *неумелые* содержат скрытое значение ‘руки’, ‘субъект’, ибо форма не может твориться сама по себе. И тем не менее новая идеология, пришедшая на смену религиозной, привнесла и новый

тип конструкций и словосочетаний. Актуализированы такие семантические компоненты, как ‘изначально наделенные способностью творить и разрушать’, ‘причина’ (потому что мы — рабочие), ‘источник способности’ (сила истории). В новой концептуальной модели семантическая позиция «Бог-творец, который изначально имеет способность творить и разрушать», «Природа имеет способность творить и разрушать» заполняется новым содержанием «Рабочий — субъект, наделенный силою истории способностью разрушать и творить».

Таким образом, сопоставление обнаруженных концептуальных моделей и их языковых репрезентаций определило для нас основные аспекты нашей дальнейшей работы. Тем не менее, в результате исследования стала очевидной непосредственная связь таких категорий, как модель мировоззрения, текст как способ транслирования смыслов модели, язык как знаковая и кумулятивная система, приспособленная к успешной и многосторонней трансляции актуальных для культуры смыслов.

Литература

Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры. Опыт исследования. М., 1997.

Концепт *форма* в философском дискурсе

Ряжских Александра Сергеевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Предметом настоящего исследования является анализ сочетаемости имени *форма* в русских текстах философского содержания и выявление глубинных представлений о феномене, стоящем за данным субстантивом.

Имя *форма* можно отнести к именам-классификаторам двух типов — к тем, которые выражают знаковые отношения, наподобие имен *знак, символ, эмблема* (в терминологии Н. Д. Арутюновой «семиотические концепты» [Арутюнова: 313]), и к тем, которые, обладая высокой степенью обобщения действительности, служат для классификации других лексических единиц, наподобие имен *предмет, вещь, действие* (в концепции Л. В. Кнориной «металексемы» [Кнорина: 112–121]).

По данным толковых словарей [Ожегов], [Ушаков], [Даль] можно выделить общие семантические зоны в интерпретации содержания субстантива *форма* и обобщить их в виде лексикографического семантического инварианта, который отражает сложившееся в коллективном сознании носителей русской культуры представление о данном феномене умопостигаемого мира: 1) ‘то, что можно воспринимать ви-

зуально (внешнее очертание, наружный вид предмета)'; 2) 'способ существования содержания (приспособление для придания чему-нибудь тех или иных очертаний)'. Следует отметить, что только в словаре Ушакова отмечено такое сугубо «геометрическое» значение имени *форма*, как 'форма в геометрии' («каждый из элементов пространства: точка, линия, фигура и т. п.»).

«Русский ассоциативный словарь» отражает те ассоциации (они располагаются в порядке убывания частотности), которые связаны с именем *форма* в обыденном сознании носителей русской культуры: *школьная, одежды, военная, парадная, спортивная, тела, жизни, правильная, содержания, страшная, шар, армия, война, геометрическая фигура*.

Материалом для анализа содержания имени *форма* в философском дискурсе послужили контексты, взятые из работ русских философов: А. Ф. Лосева, Г. Д. Гачева, Н. А. Бердяева, В. В. Кандинского, Вл. С. Соловьева, С. В. Гальперина, В. В. Налимова, С. С. Аверинцева.

Теоретическая база исследования содержания имени *форма* в избранном аспекте опирается на определения терминов «концепт» и «дискурс», которые сформулировала Л. О. Чернейко. Концепт — это «инструмент моделирования содержания имен, за которыми стоят поразному воспринимаемые и оцениваемые сущности» [Чернейко 2010]. Означающее концепта совпадает с соответствующей единицей лексикона, а означаемое концепта намного шире наивного понятия, поскольку включает в себя как логическую информацию о внеязыковом явлении, так и сублогическую — сложившиеся в культуре ассоциативные смыслы явления, которые и направляют сочетаемость его имени, и проявляются в ней. Под дискурсом понимается «интерсубъективный мировоззренческий посредник между индивидуальной речью и коллективным языком-кодом» [Там же].

Представление о форме может проецироваться на человека (используется антропоморфный код), что проявляется в следующих имплицитных образах: '**человек вообще**' (*формы ведут свою самостоятельную жизнь и говорят при помощи собственных средств; одинокая форма может существовать самостоятельно);* '**женщина**' (*форма рождает отдельные формы отдельных произведений*); '**враг, противник**' (*все формы пространства вооружены против нас; форма жизни на Западе захватывает чуждую область, теряет силу в своей собственной*).

Если форма рассматривается как объект живой природы (олицетворение), то в этом случае выводятся следующие образы: '**растение**' (*с естественной непреклонностью вырастают одинаковые формы на бесконечно разных почвах*); '**листва**' (*воздухи овевают пространство шелестеньем о новорожденную форму*).

Импликатура ‘**геометрическая конфигурация**’ выводится из контекстов: *Если он /мир/ — материален, то он имеет, например, кубическую или круглую форму и объем; Функция распределения может иногда принимать иглоподобную форму*.

Если сочетаемость имени *форма* направляется реифицированными представлениями, то обнаруживаются следующие образы: ‘**жемчужина, бусина**’ (*вся наша земля и форма нанизана на эту мировую реку*); ‘**веревка**’ (*миф был бы связан навсегда созерцательно-пластическими формами*); **‘емкость, вместилище’** (*влить новую жизнь в абстрактные формы художников; поток мыслей начинает вливаться в это сигнал-форму, как в сосуд*); ‘**карандаш, кисточка**’ (*форма подчеркивает значение цвета; форма имеет целью выделить этот материальный предмет из плоскости, то есть нанести этот материальный предмет на плоскость*); ‘**интерьер**’ (*здесь мы находимся на пороге новой формы эзотеризма ; горы не прикрыты уютом форм; жизнь есть HAUS со стенами формы*); ‘**полезное ископаемое, топливо**’ (*переработка восточных форм происходила при строгом отборе; где добыть форму*).

В сфере культурных представлений русского философского дискурса имя *форма* связано с разными способами постижения стоящего за ним умопостигаемого феномена: рационального (форма мыслится как способ существования вариативного мира), чувственного (форма мыслится как объект перцепции определенной геометрической конфигурации — куб, круг), «проективного» [Чернейко 2009–172] (форма как феномен идеального мира мыслится в ее проекциях на эмпирически постигаемые элементы опыта: антропоцентрических — ‘**человек**’, ‘**женщина**’, реицентрических — ‘**веревка**’, ‘**емкость**’, ‘**топливо**’, ‘**интерьер**’).

Литература

Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека М., 1999.

Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1994.

Кнорина Л. В. Металексика: попытка выделения // Кнорина Л. В. Грамматика. Семантика. Стилистика. М., 1996.

Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. М., 1992.

Русский ассоциативный словарь / Под ред. Ю. Н. Караулова. М., 1994.

Толковый словарь русского языка / Под ред. Д. Н. Ушакова. М., 1994.

Чернейко Л. О. Лингвистическая релевантность понятия «концепт» // Текст. Структура и семантика. Доклады XII международной конференции. Т. 1. М., 2009.

Ономастическое сознание современного имядателя (на материале эргонимии Красноярска)

Трапезникова Анна Алексеевна
Аспирантка Сибирского федерального университета, Красноярск, Россия

Эргонимия (совокупность собственных имен деловых объединений людей, в том числе предприятий, фирм и т. д.) составляет неотъемлемую часть языкового окружения любого горожанина. Главным условием эффективного функционирования данной группы коммерческих имен в городской среде является тождество замысла имядателя и восприятия онима носителем языка, определение наличия которого предполагает обращение к показателям ономастического сознания номинатора. Реконструкция ономастического сознания именующего субъекта ведется с помощью метода лингвистического интервьюирования, результатом которого становятся рефлексивные тексты, эксплицирующие номинативный акт в целом, включая мотивационную установку номинатора и прогноз восприятия горожанами созданной эргонимической единицы.

С целью получения рефлексивных текстов в 2008 г. нами был проведен социологический опрос 100 предпринимателей Красноярска, для которого использовалась анкета, состоящая из следующих вопросов:

1) Как создавалось название организации;
2) Что оно означает;
3) Почему было выбрано именно оно;
4) Считаете ли Вы его эффективным;
5) Предположите, как воспринимают его потенциальные клиенты;
6) Какие ассоциации оно должно вызывать у горожан.

По результатам опроса были выделены следующие мотивационные установки предпринимателей, представляющие ответ на вопрос «Почему было выбрано именно это название?»:

1) Субъективные мотивационные установки (29% от общего числа);
2) Привлечение внимания адресата (19%);
3) Стремление создать название, ассоциативно связанное с профилем деятельности компании (14 %);
4) Характеристика организации (9 %);
5) Обозначение сферы деятельности и местонахождения компании (7%);
6) Случайность выбора (5 %);
7) Апелляция к традициям (4 %);
8) Отражение внешнего вида здания, в котором находится заведение (3%);
9) Соответствие фэн-шуй (1 %);
10) Совмещение нескольких мотивационных установок (9 %).

Анализ рефлексивных текстов показал высокий уровень субъективности процесса современной коммерческой номинации, которая проявляется в: 1) стремлении к прямой самопрезентации («Фитнес-студия Анастасии Гиро», «Амбулатория Тисленко», «Творческая мастерская Гудиной и Антоновой»); 2) косвенной самопрезентации (юридическая фирма «А и Партнеры», рекламное агентство «А плюс К» и подобные), см., например, суждение владельца производственной компании «Дубрава плюс»: «*В названии отражена моя фамилия — Дубровин. Мне показалось, что это очень удачный ход: название ассоциируется с деревом, дубом, а у тех, кто меня знает, — еще и со мной*»; 3) использовании в наименовании реалий, связанных с биографией имядателя (ресторан «Хэйхэ», автосалон «Торус» и др.), см. высказывание директора компании «Бий-Хем»: «*Бий-Хем» — это название футбольной команды, в которой я когда-то играл. Это было лучшее время в моей жизни, и мне захотелось таким образом сохранить память о нем*».

К наиболее редким мотивационным установкам относятся стремление отразить внешний вид здания или особенности интерьера в названии (фитнес-клуб «Гараж», гостиница «Samolet», бар «Чемодан»), апелляция к традициям (агентство недвижимости «Сажень», ресторан «Н. Г. Гадаловъ», рекламная мануфактура «Ять»), а также выбор эргонима «в соответствии с фэн-шуй» (наименование ресторана китайской кухни «Цзи сян»).

Преобладание субъективных мотивационных установок свойственно семиотическому принципу именования, предполагающему создание определенного знака в языковой среде города. См., например, высказывание директора компании «Сисим»: «*Сисим — это река, которая впадает в Енисей. Я по молодости сплавлялся по ней, а когда фирму организовал, надо было назвать как-то — вот мне и вспомнилось*».

Реконструкция номинативного акта позволила выявить следующие особенности ономастического сознания номинаторов.

1. В 86 случаях из 100 эргонимы разрабатываются предпринимателями самостоятельно, без помощи специалистов.

2. В сфере коммерческой номинации в полной мере проявляется произвольность выбора имени: нами зафиксировано 5 примеров спонтанного именования, в том числе когда название выбиралось под готовую вывеску (например, парикмахерская «Сонет»).

3. Современные имядатели не всегда стремятся прогнозировать восприятие эргонимов горожанами, таким образом, номинативный акт в некоторых случаях не предполагает адресата. По данным нашего опроса, 20 % владельцев фирм не могут даже предположить, как воспринимается название их компании.

4. В 20 случаях из 100 предприниматели затрудняются дать адекватную оценку коммуникативной эффективности ономастической единицы. Так, например, учредитель компании «ГраДе» предполагает, что название должно ассоциироваться с *«деревом, дубом, изделиями из древесины»*, для горожан же ведущими ассоциациями являются *«строительство, строительная компания»* (37 % от общего количества); *«недвижимость, агентство недвижимости»* (15 %); более 20 % реципиентов затруднились предположить, чем занимается данная компания.

5. Большинство номинаторов (93 %) однозначно считают название своей организации удачным. Например, владелец автосалона «Япона мать» выделяет следующий критерий эффективности: *«Наименование, безусловно, эффективно: наши клиенты рассказывают о столь необычном и задорном названии своим знакомым, что делает нашу фирму более популярной»*.

6. Названия некоторых коммерческих объектов воспринимаются их владельцами не как имя собственное, способное характеризовать фирму, формировать ее имидж и т. д., а как метка, ярлык, чем объясняется нежелание менять эргоним после изменения профиля деятельности организации (см., например, наименование сдающей в аренду склады компании «Гранд-Электро» и продающей сейфы фирмы «Ижица»).

Перечисленные особенности позволяют судить о низком уровне ономастической компетенции некоторых имядателей в процессе коммерческой номинации, что делает необходимым формирование языковой политики в данной сфере.

К вопросу о соотношении билексемы и фразеологической единицы

Черкасова Анна Анатольевна
Аспирантка Елецкого государственного университет имени И. А. Бунина, Елец, Россия

Под «билексемами» мы понимаем сложные номинативные единицы, состоящие из двух (или более) самостоятельных слов, соединенных аналитическим (дефиснооформленным) способом, и обладающие «синкретическим (концептуальным) значением» [Хашимов: 37], например: *хлеб-соль, руки-ноги, отец-мать, вагон-ресторан, плащ-палатка, сосед-еврей, дети-сироты, уколы-пилюли, щеки-пончики* и т. п. Это особые номинативные единицы, которые по своим грамматическим, словообразовательным и семантическим признакам отличаются от слов (в том числе сложных слитных единиц), от свободных словосочетаний и от фразеологизмов. На шкале языковых единиц билексемы как особые единицы ближе всего располагаются к фразеологизмам.

Билексема, как и фразеологизм, обладает целостным номинативным значением, обозначает одно понятие или реалию. При постоянном компонентном составе порядок компонентов билексемы, как и фразеологизма, может быть как фиксированным (*купля-продажа, хлеб-соль, вагон-ресторан* и т. д.), так и свободным: (ср., *помещик-сосед, сосед-помещик, пить-есть, есть-пить* и т. п.; *стучать в дверь — в дверь стучать, сесть в калошу — в калошу сесть* и т. д.).

Общим признаком билексемы и фразеологизма является и структурная раздельнооформленность, так как композиты, как и фразеологизмы, имеют расчлененную структуру, то есть состоят не менее чем из двух слов-компонентов, членятся на составляющие компоненты. Компоненты билексем могут склоняться (*вагон-ресторан, вагоном-рестораном* и т. п., *три- четыре, трем-четырем* и т. п.), могут спрягаться (*живется-можется, живешь-можешь* и т. д., *кормлю-пою, кормишь-поишь* и под.). Фразеологизмы характеризуются устойчивостью грамматической структуры, билексемы же обладают иной цельностью структуры, которая находит отражение в дефисном (полуслитном) написании. Композит представляет собой целостный фонолексический комплекс, где дефис — знак, сигнализирующий об объединении слов-компонентов в одно графическое и произносительное слово.

Часть билексем обладает признаком регулярной воспроизводимости, это дает основание некоторым ученым рассматривать образования типа *плащ-палатка, вагон-ресторан* «как один из структурно-грамматических типов фразеологических единиц» [Вартапетова: 149] на основании наличия у данных образований фразеологической воспроизводимости и синтаксических отношений аппозитивности. Однако фразеологические единицы функционируют как готовые единицы языка, круг традиционно употребляемых фразеологизмов широк, и в тоже время поддается систематизации. Другими словами, фразеологические единицы больше тяготеют к узуальности, это единицы языка, которые можно лексикографически зафиксировать. Подавляющая же часть билексем (в этом они сближаются со свободными словосочетаниями) не являются готовыми единицами языка, ср., например: *В субботу я пришел к Маринке с* ***цветами-тортом-шампанским*** *и чуть не уронил все это добро…; — Ладно,* ***пилюли-уколы*** *отпадают; Представляю рейтинг* ***поступков-проступков****; Да и среди незнакомцев такого добра хватает:* ***скандалистка-кондуктор****, нахамивший* ***попутчик-пассажир****, высокомерный* ***адвокат-консультант****,* ***сосед-выпивоха****…* (Пресс-коктейль. 2010. № 2 (71)). Данные композиты являются окказиональными единицами в том плане, что всегда связаны с текстом и их автором, что каждый раз создаются в соответствии с определенной ком-

муникативной потребностью по определенным моделям, существующим в языке, поэтому одновременно принадлежат и речи, и языку.

Однако в настоящее время в связи с усилившейся компьютеризацией, интеллектуализацией человеческой деятельности в номинативный фонд русского языка входят большое количество новых композитных номинаций, обозначающих новые реалии, предметы или явления. Эти единицы кодифицируются в словарях новых слов, функционируют в качестве единиц языка: *джинс-центр, интернет-кафе, интернет-пират, шоп-тур, бизнес-элита* и т. п.

Таким образом, билексема — это особая номинативная единица языка, имеющая общие признаки с фразеологической единицей, но отличающаяся от нее. Билексемы и фразеологизмы противопоставляются не только по признакам относительная цельнооформленность / раздельноформленность, но и в функциональном плане: фразеологизмы–единицы языка, билексемы же обладают функциональном дуализмом, поскольку часть композитов создается в речи (большинство остается фактом речи), часть билексем закрепляются в сознании носителей языка (становится фактом языка) и фиксируется в толковых и специальных словарях русского языка.

Литература

Хашимов Р. И. Билексема как особая единица языка // Вопросы филологии. 2008. № 4. С. 30–38.

Вартапетова С. С. Об отграничении фразеологических единиц аппозитивного типа от сложных слов // Вопросы фразеологии. Вып V. Ч. II. Самарканд, 1972. С. 145–149.

О некоторых расхождениях в понимании русских и персидских аспектологических терминов

Шейхи Джоландан Нахид
Аспирант Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Категория вида в русском языке — это один из многоаспектных, наиболее спорных и недостаточно разработанных разделов русской грамматики, при этом одним из перспективных аспектов исследования является изучение данной категории в сопоставлении с другими языками, как близкородственными, так и неродственными. Наш доклад посвящен вопросу несоответствия русских и персидских терминов, вызывающему большие трудности при переводе.

Как известно, русская и персидская грамматическая традиция используют в сопоставительных исследованиях определенный научный

аппарат. Задачей нашей работы является сравнительный анализ именно аспектологических терминов, применяющихся в русском и персидском языках. Материал излагается на основе сопоставления этих терминов, что позволяет показать сходства и различия в обозначении характера осуществления действия в обоих языках. Мы постараемся рассмотреть здесь лишь некоторые кажущиеся нам наиболее существенными расхождения в употреблении таких широко употребительных в грамматиках разных языков аспектологических терминов, как аорист, перфект, имперфект и др. Например Ю. С. Маслов и А. В. Бондарко, характеризуя обобщенно-фактическое значение НСВ, используют термин «аористическое значение». Утверждается, что в прошедшем времени обобщенно-фактический тип выражает аористическое значение, обозначается сам факт действия в прошлом, безотносительно к его единичности или повторяемости, локализованности во времени или нелокализованности, длительности или кратности. В контексте содержится лишь само указание на наличие или отсутствие действия в прошлом (было оно или не было). Оно представляет собой сочетание обобщенно-фактического частного значения несовершенного вида с темпоральным признаком отнесенности действия к прошлому. [Бондарко 1971: 84].

При этом важно отметить, что термин «аорист» в персидском языке не соответствует традиционному значению в русистике этого термина, обозначающего видо-временную форму недлительного действия, полностью относящегося к прошлому, а является обозначением одной из временных форм сослагательного наклонения и обозначает действие безотносительно к его результату. Кроме этого аорист может употребляться для выражения косвенного повеления, приказания (beravim ‘пойдемте’, ‘пошли’, ‘идемте’). Аористическое значение несовершенного вида в персидском языке полностью совпадает с конкретно-фактическим значением совершенного вида в прошедшем времени.

Таким образом, при проведении русско-персидских сопоставительных иссследований необходимо обязательно учитывать расхождения в смысловой наполненности и особенностях употребления аспектологических терминов в двух языках.

Литература

Бондарко А. В. Вид и время русского глагола (значение и употребление). М., 1971.

Бондарко А. В. Теория значения в системе функциональной грамматики. М., 2002.

Маслов Ю. С. Избранные труды: Аспектология. Общее языкознания. М., 2004.

Секция
«Русский язык. Морфология и синтаксис»

Особенности пассивных конструкций в русском языке в сопоставлении с персидским языком

Алияришорехдели Махбубех
Аспирант Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В русском и персидском языках категория залога — это морфологическая интерпретационная категория, выражающая разное представление одной и той же ситуации: 1) как активное действие субъекта, направленное на объект (действительный залог): *Известная московская строительная фирма перестраивает это здание* — *Šerkate* (фирма) *marufe* (известная) *sāxtemāni* (строительная) *mosko* (московская) *in* (это — указат. местоим.) *banā* (здание) *rā* (послелог — показатель прямого дополнения) *bāzsāzi mikonad* (перестраивает — форма настоящего-будущего времени); 2) как состояние или процесс изменения (создания) объекта в результате данного действия (страдательный залог): *Это здание было перестроено / перестраивается известной московской строительной фирмой* — *In* (это — указат. мест.) *banā* (здание) *be daste* (посредством — предлог) *šerkate* (фирма) *marufe* (известная) *sāxtemāni* (строительная), *mosko* (московская) *bāzsāzi mišavad* (перестраивается — служебный глагол + форма настоящего — будущего времени) / *bāzsāzi šod* (было перестроено — служебный глагол страдательного залога + форма простого прошедшего времени).

При помощи залоговых форм в обоих языках говорящий может выразить коммуникативную значимость субъекта или объекта: в конструкциях действительного залога (активных конструкциях) субъект занимает позицию подлежащего, в конструкциях страдательного залога (пассивных конструкциях) эту позицию занимает объект.

В персидском языке пассивный залог образуется при помощи единой аналитической формы: причастия прошедшего времени основного глагола и соответствующей временной формы вспомогательного глагола *šodan* (или *gardidan* и *gaštan*). Например: *saxtan* (строить — построить, форма действительного залога), saxte šodan (строиться — быть построенным, форма страдательного залога).

Русский залог обладает рядом типологических особенностей: в русском языке нет единой морфологической формы страдательного залога, форма зависит от вида глагола. От глаголов несовершенного вида обра-

зуются пассивные формы прибавлением словоизменительного постфикса *–ся / –сь: Здание уже строится / тогда еще строилось*. От глаголов совершенного вида образуются пассивные конструкции аналитического типа с кратким страдательным причастием: *Это здание было построено за два года*.

Сложности изучения страдательного залога в русском языке связаны в частности со следующими факторами:

1) Возвратная форма страдательного залога от глаголов несовершенного вида активно взаимодействует с различными группами возвратных глаголов, поэтому границы форм страдательного залога в разных работах понимаются по-разному. Дискуссионным также является вопрос о статусе возвратных пассивных форм глаголов совершенного вида (типа *Все отшлифуется, подкрасится — и будет хорошо*).

2) Аналитическая конструкция со страдательным причастием многозначна. Она может иметь значение а) пассива: *Деревня было покинута жителями сразу после взрыва*; б) результатива — состояние как результат предшествующего действия: *Магазин открыт целый день;* в) статива (псевдорезультатива) — состояние не является результатом предшествующего действия: *Деревня со всех сторон окружена горами*. На персидский язык последние три предложения переводятся при помощи разных форм.

В докладе сопоставляются пассивные конструкции двух языков и анализируются особенности взаимодействия залога и вида в русском языке.

Деепричастие и субъект модуса

Биккулова Ольга Сергеевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова Москва, Россия

После статьи Р. О. Якобсона о шифтерах [Якобсон] деепричастие рассматривается в рамках теории таксиса и интерпретируется как нешифтерная категория, т. е. выражающая отношение одновременности/разновременности вне связи с ситуацией речи. Это означает, что категория субъекта не включается в проблематику таксиса.

С другой стороны, деепричастие широко обсуждается в связи с проблемой нормы и правилом односубъектности. Несмотря на грамматические предписания, говорящие и пишущие продолжают нарушать это правило и порождать речевые ошибки.

Правило односубъектности не работает для целого ряда деепричастных конструкций и деепричастий в определенных позициях. Эти деепричастия интерпретируются либо как производные предлоги (*судя по, включая / ис-*

ключая, начиная с…), либо как вводные конструкции, как «деепричастия на службе у модуса» [Шмелева] (*короче говоря, перефразируя Толстого, говоря словами Толстого*). Такие деепричастные конструкции, будучи выражением речевой тактики говорящего, оказываются в непосредственной связи с 1-м лицом (*точнее говоря* = ‘если говорить точнее, то я могу сказать, что...’). Анализ речевых ошибок и «пограничных» примеров показывает, что нередко ошибки обусловлены принадлежностью деепричастного оборота субъектной сфере говорящего, т. е. сфере субъекта модуса. Говорящий использует деепричастие как способ, предъявляя собственную тактику, не назвать себя. Частотность речевых ошибок, обусловленных принадлежностью к сфере 1 лица, позволяет предположить, что появление ошибок с деепричастиями есть одно из следствий эгоцентризма.

Собранный материал можно разделить на следующие типы:

1. Предложения с Я в косвенном падеже при основном предикате: *Вспоминая эти замечательные встречи, мне думается, что они были для меня отличной школой* («Челябинский рабочий», цит. по [Ицкович]). *Приехав в город, меня встретили родные* (цит. по [Русский язык...]).

На формальном уровне согласования с Им. п. нет, что является стандартной ошибкой. Но основная причина «несогласования» не в этом: деепричастие *вспоминая*, образованное от акционального глагола (при котором субъект должен стоять в Им. п.), семантически не соединяется с глаголом *думается*, поскольку он обозначает неконтролируемый мыслительный процесс, и субъект при нем стоит в Дат. п.

Во втором примере деепричастие относится не к субъекту основного предиката, а к объекту, поэтому некорректным будет не только предложение с Вин.п. м*еня*, но и с Им.п. (*Приехав в город, я был встречен родными*).

2. Предложения с имплицитным Я: *Глядя на этих велосипедистов, невольно вспоминается известная пословица* («Время», С. Ческидов рассказывает о спорте, цит. по [Лаптева]); *Просмотрев большую часть передачи, возникает довольно грустная мысль* («Добрый вечер, Москва», ведущий, цит. по [Лаптева]).

Особенностью этих предложений является то, что они являются примером действия эгоцентрических механизмов языка: предложения с неодушевленным подлежащим предполагают нуль субъекта модуса (*вспоминается <мне>*; *мысль <моя>*). В данных примерах присутствует субъект мысли и речи, который объединяет части полипредикативного предложения, соединяет финитную и нефинитную глагольные формы.

3. Предложения с Я наблюдателя (деепричастия от глаголов движения): *Не доезжая банка, будет светофор, там и повернете направо.*

Хотя в последней части этого предложения употреблена форма 2 л., потенциальным субъектом движения является субъект обобщенно-личный, в том числе и говорящий: «Не доезжая банка, вы (как и любой другой) увидите светофор...».

Этот тип имеет жанровую прикрепленность (путевые записки, путеводители), он широко представлен и в текстах XVIII–XIX вв., когда норма употребления деепричастий только формировалась: *Проехав наш бывшей окружной городок, открывается довольно пространное поле …* (А. Н. Радищев. Описание моего владения).

В обеих предикативных частях есть субъект модуса — наблюдатель, который мыслится как потенциально-обобщенный, включающий в свой состав Я говорящего. См. современный пример из Интернет-ресурсов: *Проехав по этой дороге примерно 500 м., будет поворот налево в лес... =* ‘проехав..., увидишь поворот’.

4. Предложения с Я при глаголах речи и мысли: Конструкции последнего типа организуются с помощью глаголов мысли и речи: *излагать, полагать, учитывать, говорить, считать, знать, понимать* и т. п. Они занимают пограничное положение между предлогами (уже сложившимися *судя по, включая / исключая*) и полнозначными деепричастиями: *Где выход из создавшегося положения, учитывая, что руководители обоих государств взяли курс на…* («Время», корреспондент, цит. по [Лаптева]); *Эта работа заставляет думать дальше, или, переводя на язык ВАКа, имеет теоретическую значимость* (на совете, цит. по [Лаптева])

Такие примеры не воспринимаются как аномальные, поскольку деепричастия образованы непосредственно от модусных предикатов и не требуют восстановления модусной рамки для адекватного осмысления конструкции. Подобные примеры принадлежат сфере разговорной речи (публицистической или научной), а значит, деепричастия прочитываются непосредственно в связи с Я говорящего и другими субъектами модуса. Причем если это только Я говорящего, то деепричастие относят к классу вводных конструкций (последний пример), если не только Я, то деепричастие сближается с производными предлогами (*учитывая)*.

Литература

Ицкович В. А. Очерки синтаксической нормы. М., 1982.

Лаптева О. А. Живая русская речь с телеэкрана. Разговорный пласт телевизионной речи в нормативном аспекте. М., 1999.

Русский язык конца XX столетия (1985–1995). М., 1996.

Шмелева Т. В. Деепричастия на службе у модуса // Системный анализ значимых единиц языка. Синтаксические структуры. Красноярск, 1984. С. 15–29.

Якобсон Р. О. Шифтеры, глагольные категории и русский глагол // Принципы типологического анализа языков различного строя. М., 1972. С. 95–113.

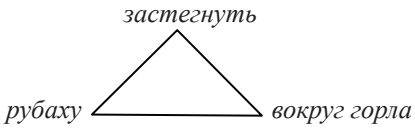
К вопросу о соотношении элементов «веерной» и «линейной» моделей простого предложения в современном синтаксисе

Боряева Лариса Михайловна
Аспирантка Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия

Статья посвящена анализу многосторонних синтаксических связей в структуре простого предложения.

В центре внимания оказываются простые предложения, в состав которых входят многочленные словосочетания, синтаксические зависимости внутри которых нельзя представить в виде дерева зависимостей: застегнуть рубаху вокруг горла (ср. *застегивать вокруг горла); аплодировать куплетам на сцене театра (ср. *аплодировать на сцене театра); пригласить к себе на праздник; поехать к родственникам в гости.

Схематично синтаксические связи в таких сочетаниях можно изобразить в виде многогранников. Например, в виде треугольника зависимостей:



(Генезис этого трехчленного словосочетания несводим к цепочечному нанизыванию зависимостей **застегнуть — что? рубаху, которая вокруг горла // застегнуть — что? рубаху + *застегнуть как? вокруг горла*).

Подобные примеры позволяют говорить о цельности синтаксического блока второстепенных членов как альтернативе цепочечной структуры: *пригласил к себе на праздник — на свой праздник, поехал к родственникам в гости — гостить у родственников*, ср. в украинском фольклоре: *ой седіла зозуленька у лісі на краю — на краю леса* [Потебня: 163].

Цепочечная модель в индоевропейских языках по происхождению является более поздней, связанной с развитием элементов гипотаксиса в структуре простого предложения. Используя метафору В. Г. Адмони, можно определить основной вектор эволюции индоевропейского, в частности славянского, предложения как переход от модели «предложение-веер» к модели «предложение-линия» [Адмони: 29]. Веерная модель характеризуется тем, что наблюдается параллелизм форм, выражающих понятия, логически непараллельные (*раздавлен ногами слонами*), тогда как линейная модель предполагает цепочку зависимостей (*раздавлен ногами слонов*).

На любом этапе эволюции славянского предложения, очевидно, невозможно говорить как о полной, сплошной, подлинной его паратактич-

ности, так и об абсолютной гипотактичности — речь идет лишь о разном соотношении паратактических и гипотактических элементов: «чистой» веерной или линейной модели в славянских языках не существует.

Если в синтаксисе современного языка явление многосторонних зависимостей довольно частотно, то в историческом синтаксисе востребованность таких моделей еще больше, а многосторонний характер связей еще более формализован, что подтверждается анализом памятников: *шнеке привезоша* ***Пльскову въ городъ*** (НЛ, СС, 1190, 50) — ‘суда (отнятые у побежденной чуди поморской) привели **в Псков, введя за стены городской крепости’.** Здесь сочетание *Пльскову въ городъ* является цельным синтаксическим образованием, к каждому из его членов от глагольного предиката задается один и тот же синтаксический вопрос обстоятельства места: *куда?* При этом мы имеем не два разных обстоятельства места, а единый синтаксический блок. На историческом материале мы можем наблюдать совпадение не только синтаксического вопроса, но и морфологической формы зависимых членов, не являющихся однородными: *задавлен слонами ногами* (задавлен ногами слонов), *заложиша стѣну свою треть* (заложили треть своей стены), *на вершину на ту рѣку на Караталъ* (на верховье той реки Каратала) [Потебня: 161–165], [Спринчак: 238]. Однако в отличие от представленной в литературе интерпретации этого явления как позднейшей замены согласования управлением, думается, что и в данном случае мы имеем дело с соотношением «веерной» и «линейной» моделей. Графически этот тезис можно представить так:

С этими и подобными случаями не нужно смешивать ни явление синтаксической аттракции под действием не столько стратегии согласования, сколько звуковой аналогии: *на снѣтогорскихъ чернцехъ дворѣ* — здесь местный падеж на месте родительного объясняется звуковой аналогией с формой имени прилагательного, а не паратактичностью конструкции, в противном случае мы бы имели повтор предлога [Потебня: 161–162], ни окказионального согласования в спонтанной устной речи: *Информация из Соединенн**ых** штат**ах**, поздравляю с восьм**ым** март**ом**, там есть две девицы: одн**у** зовут Ан**ю**, друг**ую** Вик**у*** [Русакова: 3–10]. Такие двойные зависимости значительно отличаются и от описанных в академических грамматиках «распространяющих членов с двунаправленными отношениями». Например, в предложении, приводимом в «Русской грамматике»: *Ребенок в шубе не может бегать*, неоднозначность синтаксической роли

предложно-падежной формы *в шубе* (сочетание определительного и обстоятельственного значений) вызвана семантическим осложнением изначальных простых словосочетаний при их функционировании в составе предикативной единицы [Русская грамматика: 138].

Думается, существование в языке многочленных простых словосочетаний оказало влияние на формирование многих синтаксических структур. Возможно, оно косвенно повлияло и на формирование составного глагольного сказуемого в конструкциях с распространяющим членом: 1) …мне еще много осталось поговорить… (Гонч.), 2) Чего ты хочешь позавтракать? (Гонч.), 3) …остановился против Александра… не зная, что начать (Гонч.):

осталось
много △ поговорить

хочешь
чего △ завтракать

начать
что △ (говорить)

Цепочечная, линейная структура предложения — лишь одна из проекций многомерной семантической структуры предложения. Не случайно авторы метода непосредственных составляющих, а позднее трансформационного метода вынуждены были пренебречь семантическим уровнем.

Литература:

Адмони В. Г. Развитие структуры простого предложения в индоевропейских языках // Вопросы языкознания. 1960. №1. С. 22–31.

Потебня А. А. Из записок по русской грамматике. М., 1968. Т. 3.

Русакова М. В. Речевая реализация грамматических элементов русского языка. СПб., 2009.

Русская грамматика. М., 1980. Т. 2.

Спринчак А. Я. Очерк русского исторического синтаксиса (Простое предложение). Киев, 1960.

Синтаксические модели выражения стереотипов (на материале русского языка)

Вилинбахова Елена Леонидовна
Аспирантка Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия

В докладе рассматриваются различные синтаксические конструкции как средство выражения стереотипов в русском языке. Под стереотипом понимается стандартное представление о предмете или ситуации, свойственное языковому коллективу в данный период времени. Стереотипы включают описательные и оценочные признаки.

В работах, посвященных выявлению стереотипов, авторы используют синтаксические конструкции в качестве «диагностических» (термин

из [Кобозева: 186]), чтобы получить признаки стереотипного, «нормального» денотата. В ходе семантического эксперимента испытуемые дополняют эксплицитно заданный контекст «до «хорошего», «правильного» предложения русского языка» [Там же: 187].

Конструкции можно разделить на три группы: (1) маркирующие соответствие стереотипу; (2) маркирующие противоречие стереотипу; (3) требующие обращения к стереотипу при интерпретации.

К первой группе относятся, во-первых, конструкции, выражающие причинно-следственные отношения, с союзами *потому что*, *поскольку*, *поэтому*, *ведь* (как причинный союз), *как* (в позиции перед предикатом) и т. д., а также с деепричастиями *будучи*, *оставаясь* и др.:

(1) Вообще, эти два отеля принадлежат одному управляющему, он немец, поэтому там порядок во всем [Интернет-источники];

(2) *Будучи иностранцем*, *автор плохо знал русские топонимы* [Корпус].

Во-вторых, это конструкции с союзами «*а* присоединительным или обобщающим» и синонимичным ему «*же* присоединения и обобщения», вроде *Он X, а X-ы … / Он X, X-ы же …*, где «целью сообщения является <…> первый из сочиняющих элементов — X, а второй по содержанию достаточно тривиален и вводится для обоснования важности элемента X» [Санников: 275–3) Губернатор — *политик, а политики*, как всем известно, умеют и должны красиво говорить и обещать [Интернет-источники].

Вторая группа включает противительные конструкции с союзами но, «а в значении несоответствия», когда описывается «ненормальное положение дел, ненормальное сочетание событий, мыслящихся как независимые» [Санников: 268], однако, да, зато и др.

(4) *Нина — красивая девушка*, *но никто ее не любит* [Корпус].

Далее, сюда относятся уступительные конструкции с союзами хотя, несмотря на (то что) и т. д.:

(5) *Кильдигс хотя и латыш*, *но русский знает*, *как родной* [Корпус].

Наконец, это конструкции с усилительными частицами даже и и то, «видимо, синонимичной частице даже и допускающей согласование второго элемента с существительным X» [Санников:280–6) *Он ушел и никогда больше не встречался с Варенухой*, *приобревшим всеобщую популярность и любовь за свою невероятную*, *даже среди театральных администраторов*, *отзывчивость и вежливость* [Корпус];

(7) Про зарплату умолчу — дворник и то, <и тот> больше имеет [Интернет-источники].

К третьей группе относятся конструкции с тождественными словоформами: X и X, X как X, X так X, а также псевдотавтологии X — это X и X есть X, где первая (X — это X) — оценочно маркированная

(имплицирует положительную оценку), а вторая (X есть X) — оценочно нейтральная (по результатам эксперимента в [Кобозева]):

(8) Был у нас в зоопарке медведь. Ну медведь и медведь (пример из [Санников: 366–9) *Стала она жить-поживать. Кошка как кошка. Мышей ловит, молоко лакает, на печке дремлет* [Корпус];

(10) *Отец у него еще в гражданскую войну партизанил тут против немцев, задерживаться ему, конечно, нельзя ни минуты, и, представляешь себе, Витька специально заезжает за мной! Вот товарищ так товарищ*! [Корпус];

(11) *Подбили много вражеских самолетов, но война есть война, погибают и асы* [Корпус];

(12) *Вам, одиноким, — одна жизнь. Нам, женатым, — другая. Жена — это жена. Жена — это боль и это великая радость*! [Корпус].

По результатам анализа материала можно заметить, что конструкции из первой и второй групп могут апеллировать как к дескриптивной, статистической норме, т. е. к ситуации, которая имеет место в большинстве случаев (‘как обычно бывает’), так и к прескриптивной норме (‘как должно быть’), а некоторые конструкции из третьей группы — либо только к статистической (см. примеры 8, 9), либо только к дескриптивной норме (см. пример 10). Это соответствует разделению стереотипов в работе Е. Бартминьского на образы (‘такой, какой есть’), и образцы (‘такой, какой должен быть’) [Бартминьский: 168].

Таким образом, синтаксические конструкции способны выражать две разновидности стереотипов — образы и образцы, что может быть использовано при дальнейшем проведении семантических экспериментов.

Литература

Бартминьский Е. Языковой образ мира: очерки по этнолингвистике. М., 2005.
Кобозева И. М. Лингвистическая семантика. М., 2009.
Санников В. З. Русский синтаксис в семантико-прагматическом пространстве. М., 2008.
Национальный корпус русского языка: http://www.ruscorpora.ru

Морфологические особенности текстов Интернет-рекламы

Заруднева Алла Ивановна
Студентка Волгоградского государственного университета, Волгоград, Россия

Необходимость рассмотрения Интернет-рекламы в лингвистическом аспекте обусловлено динамичным развитием Интернет-маркетинга, с одной стороны, и отсутствием системного описания языкового пространства рекламных текстов, размещенных в глобальной сети — с другой.

Цель данной работы заключается в проведении лингвистического анализа текстов Интернет-рекламы на морфологическом уровне, особое внимание уделяется выявлению закономерности употребления именных и глагольных частей речи. Материалом для исследования послужили тексты Интернет-рекламы, представленные на поисковых Интернет-сайтах Google,Yandex, Rambler.

Язык Интернет-рекламы является оригинальным образованием, представляющим собой результат совмещения особенностей языка традиционной рекламы (употребление просторечных, стилистически сниженных слов, нарушение норм лексической валентности, нарушение норм словообразования, употребление окказионализмов [Прохватилова, Степанов и др.]) и языка, функционирующего в Интернете, которому свойственно одновременно протекающее усложнение одних и упрощение других языковых средств по сравнению с аналогичными средствами в литературном языке, не подвергшимся воздействию глобальной сети [Трофимова].

Изучение материала позволило сделать вывод, что языковая специфика текстов Интернет-рекламы обусловлена, главным образом, ее видовой принадлежностью. В настоящее время существует множество видов Интернет-рекламы. В рамках нашего исследования особое значение имеет дифференциация Интернет-рекламы в зависимости от формата представленной информации, так как языковая специфика рекламных текстов, размещенных в глобальной сети, на морфологическом уровне наиболее ярко прослеживается при сопоставлении текстовой и медийной Интернет-рекламы.

В результате исследования было выявлено, что медийная Интернет-реклама, типичными представителями которой являются баннеры и вирусная реклама, отличается разнообразием используемых частей речи. Анализ имеющегося в нашем распоряжении материала показал, что достаточно высокую представленность имеют тексты Интернет-рекламы с преобладанием именных частей речи (прилагательных, существительных, местоимений, наречий, числительных), например: *«Ваши мечты — наши крылья»; «Шторм — проверка деловых партнеров»*.

По нашим наблюдениям, наибольшей частотностью употребления отличаются имена прилагательные, далее следуют существительные и местоимения. Примерно в равных долях употребляются наречия и имена числительные.

Тексты Интернет-рекламы, в которых преобладают императивные глагольные формы, тоже встречаются достаточно часто, например: *«Выбери себе прикольную футболку и получи подарок»; «Yandex — купи слова»*.

Наиболее употребительными являются императивные глагольные формы второго лица, единственного и множественного числа. Высо-

кая частотность употребления данных императивных форм объясняется тем, что рекламный текст представляет собой сообщение, направленное неопределенному лицу, а формы второго лица единственного и множественного числа в контексте рекламного сообщения, выражают семантику обобщенности, неопределенности.

По нашим наблюдениям, частотность употребления именных частей речи и императивных глагольных форм в текстах медийной Интернет-рекламы примерно одинакова, с небольшим преобладанием императива: 41 % составляют тексты с преобладанием именных частей речи, 59 % приходится на тексты с преобладанием императивных глагольных форм второго лица единственного и множественного числа.

В текстовой Интернет-рекламе соотношение *имя / глагол* кардинально отличается, что можно проиллюстрировать на примерах контекстной рекламы и каталогов, где наблюдается полное преобладание именных частей речи, особенно существительных в начальной форме:

1. Контекстная реклама: *«Домашний персонал: домработница, горничная, няни, гувернантки, уборка квартиры...»*.

2. Каталоги: *«ELGATO Communications / Днепропетровск; Сервисные центры; Телекоммуникационное оборудование»*.

Исключение составляют пресс-релизы, где императив может встречаться в слогане (однако и эти случаи единичны), например: *«Отдыхайте вместе с ТМ Beeline. Теперь отдых на Средиземном море будет для вас еще более комфортным»*.

Следует отметить, что в основном тексте рекламного сообщения такого типа императивные глагольные формы, как правило, отсутствуют.

Таким образом, анализ нашего материала дает основание утверждать, что в рекламных текстах, размещенных в сети Интернет, наблюдается преобладание именных частей речи. Этот факт можно объяснить, с одной стороны, спецификой контекстной рекламы и каталогов, заключающейся в намеренном употреблении большого количества ключевых слов для быстрого нахождения рекламного объявления на поисковых сайтах, а с другой — тем, что большинство рекламных сообщений служат не для прямого воздействия на потребителя, а для привлечения пользователей на сайт рекламной компании, где дается подробное описание товара или услуги.

В этом заключается одно из главных отличий Интернет-рекламы от рекламы печатной, которая направлена, прежде всего, на прямое воздействие на потребителя путем использования императивных глагольных форм.

Литература

Прохватилова О. А., Сластухина Е. В. Экспрессивные средства в рекламных текстах // Секретарское дело. 2001. No. 23. С. 24–26.

Степанов Е. В. Особенности языка и стиля рекламы // Вестник Моск. ун-та. Серия 10. Журналистика. М., 2007. No. 4. С. 24–30.
Трофимова Г. Н. Языковой вкус интернет-эпохи в России. М., 2004.

Функционально-семантические особенности глагола «превратиться» в позиции связки именного сказуемого

Земцовская Ярославна Васильевна
Студентка Поморского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Архангельск, Россия

Современный подход к структуре именного сказуемого не предполагает жестких границ корпуса связочных глаголов и не ограничивает форму именного компонента творительным или именительным предикативным. Активной тенденцией в развитии предикативных форм признается редукция глагольного сказуемого, в результате которой полнозначный глагол становится подобным связке, а зависимый именной компонент выражает значение не объекта или обстоятельства, а предикативного признака. Процесс преобразования глагола в связку протекает постепенно, поэтому «закономерно, что между знаменательным глаголом и глаголом-связкой нет ясной и четкой границы» [Юрченко: 29]. Переходные случаи вызывают особый интерес, так как неполная грамматикализация глагола-связки позволяет проявлять различные «остаточные значения» [Лекант: 273].

Один из примеров перехода полнозначного глагола в связочный компонент сказуемого мы обнаруживаем в конструкции с глаголом *превратиться*. В традиционной грамматике признать глаголы *превратиться*, *оборотиться* связочными не позволяла непредикативная форма зависимого имени — винительный падеж с предлогом *в / во* (в отличие, например, от «*обернуться кем-либо, чем-либо*»). В современном русском языке глагол *превратиться* активно используется в высказываниях с типовым значением «изменения сущности или признака субъекта». Считаем, что данный глагол может быть отнесен к периферии связочных глаголов, при условии если, во-первых, сказуемое с *превратиться* проявляет значение «обладания признаком», присущее именному сказуемому; во-вторых, глагол утрачивает значение активного действия (процесса) и становится грамматическим и логическим посредником между предметом и его предикативным признаком; в-третьих, глагол *превратиться* формирует отношения «предмет–признак», проявляя типовое связочное значение «изменения признака» и обнаруживая синонимию с фазисными связками *стать*, *становиться*, *делаться*, *сделаться*.

В отличие от нейтральных фазисных связок, глагол *превратиться* активно используется в тех случаях, когда требуется дифференцировать или оценить основной смысл «изменения», заключенный в связках *делаться, стать*. Такую связку можно отнести к интерпретационным связкам, способным передавать большой диапазон смысловых оттенков, что обусловлено слабой степенью грамматикализации их значения. Очень сильна в этом глаголе сема «волшебства, чародейства», «метаморфозы», которая может послужить основой для развития и проявления следующих оттеночных значений.

1. Значение необъяснимых изменений предмета в силу каких-либо неизвестных или неподвластных воспринимающему субъекту действий, механизмов, причин: *Из сонной верзилы-второгодницы она на глазах превращалась в очень значительную персону (Л. Улицкая)*. При этом может актуализироваться (в том числе и за счет лексического значения второстепенных членов) оттенок неожиданного для воспринимающего, а иногда и для самого субъекта, изменения: *Вдруг такой знакомый, любимый и самый обычный лес превратился в зону ужаса и отчаяния* (Е. Гришковец).

2. Достаточно активно используется в художественном тексте значение необратимости изменения сути, свойства или качества предмета: *Прочие избы превратились в кучи угольев, из которых торчали кверху черные стояки закопченных печных труб* (Б. Пастернак). Отметим, что связка *превратиться* может проявлять и значение временного, обратимого изменения предикативного признака («стать другим на время»).

3. Значение кардинального изменения или изменения сущности предмета в противоположность актуализируется связкой *превратиться* в том случае, если предикативно объединяются субстантивы с антонимическим значением: *Как бы хорошо, если бы богачи мало-помалу превратились в нищих…* (А. П. Чехов); *Мечты превратились в теории — теории превратились в волю и постепенно осуществлялись* (А. Платонов). Отметим, что значение необратимости или кардинальных изменений часто обнаруживается в научных текстах: *Гусеница превращается в бабочку. Кривая, которая не перестает замыкаться, как бы ни была велика, должна грубо превратиться в бесконечную прямую* (Н. И. Лобачевский).

4. Связка *превратиться* нередко используется в тех случаях, когда изменение предмета связано с нарастанием степени проявления каких-либо признаков: *Дождь превратился в ливень* (М. Веллер); *Вскоре шум превратился в грохот* (Ю. Визбор).

5. В художественном тексте связка *превратиться* может проявлять значение подобия, сравнения. В отличие от собственно сравнения, в таких конструкциях «подобию придается вид тождества» [Арутюнова: 279]. Изменения, происходящие в субъекте, претендуют на действитель-

ные преобразования: *Ели по сторонам дороги превратились в седые плащи и косматые бурки генералов* (В. Катаев); *Я превратился в ребенка, я волновался, я радовался!* (Д. Григорович). В таких конструкциях связка *превратиться* обнаруживает синонимию со связками подобия, сходства: *напоминать, походить, быть похожим*.

Особенности функционирования глагола *превратиться* показывают, что в некоторых конструкциях он оказывается в «зоне переходности» между позицией сказуемого и позицией связки. Основной фактор, обусловливающий изменение в значении глагола и проявление связочной функции, — это типовое значение предложения. Кроме идеальной связки *быть* и других ядерных «отвлеченных» связок, в языке востребованы глаголы-связки, обнаруживающие оттенки конкретного значения, что позволяет конкретизировать и оценивать такие важные отношения, как отношения «предмет — предикативный признак».

Литература

Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999.

Лекант П. А. Очерки по грамматике русского языка. М., 1999.

Юрченко В. С. Простое предложение в современном русском языке. Саратов, 1972.

Семантика имени как условие выбора формы творительного падежа в «стихийных» конструкциях: на материале имен класса «предметы вооружения»

Зорин Родион Александрович
Аспирант Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Наша работа посвящена выявлению семантических условий выбора формы творительного падежа (тв.п.). Речь пойдет о тв.п. в «стихийных конструкциях» (СК). Под СК понимается безличная конструкция вида *Яблоки посбивало ветром* или *Яблоки посбивало*. В дальнейшем мы ограничиваемся рассмотрением только трехкомпонентной СК. Форма тв.п. неотделима от такой СК: если в СК реализуется форма тв.п., это фактически значит, что реализуется и вся СК, и наоборот. Тогда вопрос о поиске условий выбора формы тв.п. сводится к определению условий реализации СК.

Нас интересует влияние на реализацию СК семантики имени в тв.п. В работах по СК семантика имени описывается в терминах семантических классов имен: природное явление, вещество и др. [Королькова: 109; Сальников: 288] Среди данных классов — класс предметов вооружения.

Мы рассмотрим, все ли ИГ данного класса гарантируют возможность образования СК, и, если нет, постараемся определить соответствующие

ограничения на СК. После этого могут быть сформулированы семантические условия, разрешающие СК. Эта проблема решается на множестве СК, образованных с участием предикатов из группы уничтожения / повреждения объекта [Захарова: 28; Mustajoki, Копотев: 18].

Семантическая структура класса предметов вооружения

1–1.1. Снаряды, предполагающие воздействие на объект посредством взрыва (*снаряд*, *бомба*, *граната*, *мина*, *ядро*, *(ядерная) ракета*);

1–2. Снаряды, обладающие энергией движения и предполагающие воздействие на объект через непосредственный контакт (*пуля*, *картечь*, *дробь*; *стрела*, *дротик*);

Оружие:

2–1. Огнестрельное оружие (*ружье*, *винтовка*; *автомат*, *пулемет*; *миномет*, *гранатомет*);

2–2. Режуще-колющее оружие (*нож*; *штык*; *меч*, *шашка*, *сабля*; *шпага*, *рапира*; *копье*, *пика*; *гарпун*, *острога*);

Военная техника:

3–1. Артиллерийская техника: *артиллерия*; *артсистема*, *арткомплекс (зенитный комплекс)*; *(орудийная/зенитная) установка*, *(артиллерийское) орудие*; *пушка*, *гаубица*;

3–2. Авиационная техника: *авиация*; *самолет*; *бомбардировщик*, *ракетоносец*, *истребитель*, *штурмовик*; *вертолет*; *беспилотный летательный аппарат*;

3–3. Бронетехника: *танк*; *броневик*, *бронетранспортер*, *бронемашина*;

3–4. Военно-морская техника: *флот*; *корабль*; *авианосец*, *миноносец*, *эсминец*; *броненосец*, *крейсер*; *фрегат*; *линкор*; *катер*; *подлодка*.

Разрешающие и ограничивающие образование СК подклассы

Возможностью образования грамматичной СК обладают имена в (1–1; 1–2; 2–2), ср.: *Дом разрушило бомбой*, *Солдата скосило пулей*, *Его ранило ножом противника*, *Плечо ему пропороло штыком*. Образование грамматичных СК с именами подкласса в (3) ограничено, ср.: ??/**Город разрушило артиллерией* (ср. приемлемость *ударом артиллерии*), **Прибрежные башни разметало эсминцем* и т. п. С именами из (2–1.) сложнее: часть из них (*ружье*, *винтовка*; *автомат*) не допускает не только СК (ср. **Его ранило ружьем*), но, в отличие от имен всех остальных подклассов, также и личную конструкцию (ЛК), ср.: **Его ранило ружье*. Другая часть (*пулемет*; *миномет*, *гранатомет*) допускает ЛК (*Наш миномет уничтожил несколько танков противника*), но также не образует СК (**Нашим минометом уничтожило несколько танков противника*). Далее рассматриваются только такие случаи запретов на СК, когда ЛК разрешена, так как именно на фоне грамматичности ЛК наиболее четко проявляются запреты на СК.

Разрешающие и ограничивающие СК семантические характеристики

Каждый тип предметов вооружения характеризуется своим собственным «поведением» в ситуации и способом воздействия на объект:

1. *Бомба*, *снаряд*: ‘Субъект взрывается; воздействие на объект посредством взрыва’ (*Дом разнесло бомбой*).

2. *Стрела*, *пуля*: ‘Субъект движется (летит) и приходит в контакт с объектом; воздействие на объект посредством контакта’ (*Его ранило стрелой*).

3. *Нож*, *копье*: оружие или находится в руках у деятеля, наносящего удар (*Точный выпад — и нападавшего сразило шпагой наповал*), или летит (*Его сразило брошенным из зарослей копьем туземца*); и полет, и удар предполагают движение субъекта: при ударе оружие движется вместе с рукой. ‘Субъект движется и приходит в контакт с объектом; воздействие на объект посредством контакта’.

4. *Танк*, *миномет*, *пулемет*: ‘Субъект стреляет; снаряд приходит в контакт с объектом (*пуля*) / взрывается (*бомба*); воздействие на объект посредством контакта / взрыва’.

Запрет в (4) обусловлен компонентом ‘субъект стреляет’, так как другие компоненты имеются в (1–2), где СК разрешена. Ситуации в (2) и (3) могут быть обобщены до единого компонента: это контакт с объектом. В (1) также может предполагаться контакт субъекта (*снаряда*) с объектом (например, при попадании в объект), но возможны также ситуации, когда семантика контакта ослаблена, ср.: *Снарядом разнесло дорожное полотно и половину близстоящих домов* (есть попадание в полотно; нет попадания в дома). Тогда центральное место в ситуации занимает взрыв.

Итоговые условия, разрешающие и ограничивающие реализацию тв.п. в СК:

(I) Если имя принадлежит к классу предметов вооружения и предполагает воздействие на объект посредством а) контакта субъекта с объектом, б) взрыва, оно разрешает образование СК.

(II) Если имя принадлежит к классу предметов вооружения и субъект СК, соответствующий данному имени, производит выстрел, имя запрещает СК.

Литература

Захарова М. В. Личные глаголы в безличном употреблении // Формы безличности. Архангельск, 2006. С. 25–38.

Королькова А. В. К лексико-грамматической характеристике безличных форм глагола и их функционирования // Функциональный анализ грамматических единиц. Л., 1980. С. 103–117.

Сальников Н. Безличные предложения *крышу сорвало ветром* // Russian linguistics. 1977. Vol. 3. С. 271–292.

Mustajoki A., Копотев М. В. Лодку унесло ветром: условия и контексты употребления русской «стихийной» конструкции: http://www.helsinki.fi/~mustajok/pdf/Lodku_ uneslo_vetrom.pdf.

Функционирование неопределенно-личных предложений в газетно-публицистических текстах

Иващенко Анна Викторовна
Студентка Мурманского государственного педагогического университета, Мурманск, Россия

В данной работе рассматриваются неопределенно-личные предложения, извлеченные из текстов «Литературной газеты» и «Комсомольской правды», изданных в 1980 г. и 2008–2009 гг. (далее: ЛГ–80; ЛГ–08–09; КП–80; КП–08, 09). Наша цель заключается в том, чтобы проследить изменения в функционировании данных конструкций и дать им интерпретацию.

Как показали исследования, по сравнению с 1980 годом в настоящее время в текстах газет заметно увеличилась частотность неопределенно-личных предложений. Так, в текстах «ЛГ» количество данных конструкций возросло с 4 % в 1980 г. до 18 % в 2008–2009 гг.; в «КП» частотность неопределенно-личных предложений увеличилась с 17 % в 1980 г. до 22 % в 2008–2009 гг. Возможно, это связано с их грамматическим значением — отношением к неопределенному лицу: повысилась неопределенность высказывания, актуализирующаяся, по нашим данным, в газетной публицистике последних лет.

Данные предложения представляют интерес для исследования особенностей газетно-публицистического стиля: по справедливому замечанию Е. М. Лазуткиной, «одним из способов представления мнения как знания о событии является неупоминание имени производителя действия» [Лазуткина: 51].

Употребление данных конструкций позволяет акцентировать внимание на характере главного члена — глагола, так как, по утверждению П. А. Леканта, «синтаксический субъект не только словесно не выражен, но и не подсказывается глагольной формой. Абсолютная неспособность форм 3-го лица мн. числа и прошедшего времени мн. числа указывать своими окончаниями на единичный, то есть определенный субъект и создает в предложении грамматически неопределенное отношение признака к идее субъекта» [Лекант: 199]. Однако, несмотря на неопределенность производителя действия, указание на него в данных предложениях осу-

ществляется опосредованно, некоторыми второстепенными членами, а также лексическим значением глагола-сказуемого.

Привлекает внимание тот факт, что в рассматриваемых текстах за 1980 г. наиболее частотны неопределенно-личные конструкции, в которых деятель известен говорящему, но в силу различных причин не называется. Например: ***На прощание*** *мне дают адрес ее техникума (КП 1980); А* ***здесь*** *уже припасли отличные подарки для своих новых читателей и авторов (КП 1980).* Косвенным показателем лица в первом предложении является предложно-падежная форма *на прощание*, которая «подсказывает», что субъектом действия является участник диалога; во втором предложении средством конкретизации служит локативное наречие *здесь*.

В текстах указанных изданий за 2008–2009 гг. наблюдаем градацию степени неопределенности субъекта, обусловленную лексическим значением, в том числе лексическим значением локатива. Например: ***На Западе*** *устраивают милые представления с участием Девы Марии, младенца Иисуса и мудрецов-волхвов [которые принесли ему дары] (КП 2008);* ***В телевизоре*** *шутят день и ночь* ***на всех каналах*** *(КП 2009).* Такое указание на пространство действия соответствует основной функции газеты — информативной.

В связи с изменением направленности средств массовой информации с их ориентацией на точность излагаемых фактов в указанных материалах случаи употребления неопределенно-личных предложений с субъектом действия, известным говорящему, но не названным, единичны. В нашем материале преобладают неопределенно-личные конструкции, в которых деятель не может быть точно указан говорящим.

Интересно также проследить изменения в «организации поля времени» [Матвеева: 101] неопределенно-личных конструкций в текстах рассматриваемых газет. Если в «ЛГ» за 1980 г. главный член в равной мере представлен формами настоящего и прошедшего времени множественного числа, то в указанном издании за 2008–2009 гг. значительно преобладают формы прошедшего времени множественного числа. Такое использование форм прошедшего времени можно объяснить стремлением авторов газеты представить освещаемое явление как уже свершившийся факт, что, несомненно, способствует объективизации изложения материала.

В «КП» за 1980 г. главный член представлен в основном формами прошедшего времени множественного числа. Иначе в текстах 2008 — 2009 гг.: наиболее употребительными здесь являются формы настоящего времени множественного числа. Переход от преимущественного использования форм прошедшего времени к формам настоящего можно объяснить изменением в направленности газеты. Для «КП» за 1980 г. как для государственного издания было важно создать впечатление достоверности изла-

гаемой информации, чему способствовало широкое употребление форм прошедшего времени. В современной «КП» в связи с коммерциализацией издания и ориентацией на запросы массового читателя на первый план выходит оперативность сообщаемого материала. Поэтому необходимо создать впечатление, что освещаемые журналистом события происходят в самый момент речи, так как, по замечанию Т. В. Матвеевой, «объективное время публицистического текста имеет точкой отсчета текущий момент действительности, историческое «сегодня» [Матвеева: 101].

Отсутствие подобных изменений в «ЛГ» можно объяснить тем, что данное издание, в отличие от «КП», и в настоящее время носит преимущественно аналитический характер.

Необходимо заметить, что в обеих газетах в 2008–2009 гг. частотны неопределенно-личные предложения с главным членом в форме будущего времени множественного числа, тогда как в текстах 1980 г. данные формы почти не использовались. Такое употребление форм будущего времени обусловлено, на наш взгляд, появлением новой функции современной газеты — функции прогнозирования.

Литература

Лазуткина Е. М. Публицистический стиль: новые черты. М., 2008.

Лекант П. А. К вопросу о синтаксическом субъекте // Вопросы филологии. М., 1969. С. 197–204.

Матвеева Т. В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий. Свердловск, 1990.

Дискурсивные единицы *в то же время* и *вместе с тем* как средство воплощения стилистического приема парадокса

Кашперко Евгения Алексеевна
Студентка Тюменского государственного университета, Тюмень, Россия

Служебные единицы, как известно, не только связывают слова, словосочетания или предложения, но и выражают отношения между их компонентами. Использование конструкций с синонимичными сочетаниями служебного характера *в то же время* и *вместе с тем* — довольно частое явление в современном русском языке. (1) *История и верно оказалась очень простой, но* ***в то же время*** *и совершенно необычайной* (Ю. Домбровский). (2) *Погрузиться в атмосферу японской жизни очень трудно и* ***вместе с тем*** *очень легко* (В. Овчинников).

Следует отметить, что морфологический статус данных единиц остается до сих пор недостаточно определенным. Их именуют союзами,

конкретизаторами, наречиями. Такая неоднозначность объясняется тем, что их особые конструктивные возможности не свойственны «классическим» союзам, а связующая функция не характерна для частиц.

Суть семантики уступительных выражений *в то же время* и *вместе с тем* В. Ю. Апресян характеризует следующим образом: «**В то же время** и **вместе с тем** предполагают, что фрагменты текста, соединяемые изучаемыми единицами (обозначим их P и Q), представляются говорящим как *дополняющие* друг друга, независимые и равноправные факты. При этом формально P и Q могут быть абсолютно несовместимыми» [Апресян: 85]. Синонимы *в то же время* и *вместе с тем*, по ее мнению, «выражают два вида оценки: с одной стороны, говорящий оценивает факты как равноправные, с другой стороны, их одновременное существование расценивается как *необычное*» [Апресян: 85]. При этом факты P и Q — это «разные аспекты или разные свойства *одного и того же* объекта, причем имеют место одновременно» [Апресян: 80]. (3) *Но на этот раз нечто непонятное и* ***вместе с тем*** *явственное мешало ему говорить* (В. Каверин).

Данные теоретические положения позволяют выдвинуть гипотезу о том, что суть семантики исследуемых единиц состоит в выражении **парадоксальности** наблюдаемых говорящим явлений действительности, а следовательно, при изучении данных единиц целесообразно использовать понятие парадокса, поскольку выражаемые в них отношения характеризуются алогичностью и противоречивостью.

Известно, что начало изучению парадокса было положено не в лингвистике и литературоведении, а в математике, где он еще с античных времен находился в центре внимания логиков и философов. Сейчас парадокс определяют как «неожиданное, необычное, странное высказывание, резко расходящееся с общепринятым мнением или даже со здравым смыслом» [Кондаков: 431]. М. В. Ляпон отмечает: «Парадокс есть ментальная потребность языковой личности» [Ляпон: 90]; «Афористическое мышление открывает то, что не лежит на поверхности вещей» [Ляпон: 91]. Она утверждает, что в основе любого парадокса лежат смысловые контрасты.

Определяя парадокс как словесную композицию, исследователь Г. Я. Семен констатирует: «Прием парадокса — это такая алогическая связь двух частей одного высказывания, при которой объединяются противоречивые понятия, опровергаются общепринятые мнения и штампы» [Семен: 83]. Если рассматривать парадокс как стилистический прием, то, по мнению Г. Я. Семен, в нем можно выделить следующие инвариантные черты: 1) алогизм; 2) противоречивость между общепринятым мнением и тем новым, что высказывает писатель; 3) одновременную реализацию

отношений контраста и тождества; 4) наличие неожиданной трактовки известного и привычного [Семен: 80–83].

Реализацию этих черт мы проследили на конкретных примерах из разных текстов художественного, научного и публицистического стилей. Выяснилось, что одновременное наличие отношений контраста и тождества наиболее отчетливо прослеживается в тех случаях, когда автор в высказывании использует антонимы: (4) *Зверь выбрал Россию, потому что это особенная страна — она, несчастная, дальше всех от Бога, а* ***в то же время*** *всех прочих стран к Нему ближе!* (Б. Акунин); (5) *Далекие и* ***в то же время*** *необычайно близкие слова наплывают на него из прошлого, из полузабытого детства* (Б. Лавренев).

Черты неожиданности, характерные для парадокса, могут проявляться в языковой игре, столкновении прямого и переносного значений слова при обыгрывании элементов фразеологизма: (7) *Эти уши принадлежали стенам, и* ***в то же время*** *это были мои уши* (В. Войнович).

В высказываниях научного стиля очень часто можно встретить реализацию отношений контраста и тождества, благодаря подчеркнутому использованию антонимов, помещенных в эквивалентные синтаксические позиции: (8) *Цель курса — выработать у студента представление о языке как о постоянно изменяющемся объекте, и* ***в то же время*** *объекте стабильном и устойчивом* (Н. Валгина) Часто можно встретить антонимию, проявляющуюся во всем контексте высказывания: (9) *Выстрел, который стал причиной ареста, осуждения и казни Жюльена,* ***в то же время*** *может служить доводом в пользу его оправдания в моральном плане* (История западноевропейской литературы).

Таким образом, проведенные параллели между инвариантными чертами стилистического приема парадокса и содержанием конструкций со служебными единицами *в то же время* и *вместе с тем* позволяют говорить о непосредственном выражении парадоксальности в данных конструкциях, а следовательно, о реализации стилистического приема парадокса в предложениях и сверхфразовых единствах, противопоставленные части которых соединяются с помощью уступительных выражений *в то же время* и *вместе с тем*.

Литература

Апресян В. Ю. В то же время 2, вместе с тем, при этом 2, при всем том // Новый объяснительный словарь синонимов русского языка / Под рук. Ю. Д. Апресяна. М., 2003. С. 85–89.

Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. М., 1995.

Ляпон М. В. К изучению семантики парадокса // Русский язык в научном освещении. 2001. № 2. С. 90–106.

Семен Г. Я. Парадокс как стилистический прием // Филологические науки. 1987. № 5. С. 80–83.

Когнитивный анализ бытийных высказываний в речи детей с синдромом Дауна

Ковалева Ольга Николаевна
Аспирантка Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия

Первые высказывания ребенка тесно связаны с ситуацией [И.Н. Горелов, В. Б. Касевич, А. М. Шахнарович и др.]. Ситуация существует в пространстве и времени. Для того, чтобы ребенок мог строить высказывания, он должен освоить эти отношения. Пространственные отношения — одни из первых типов отношений, которые осваиваются нормально развивающимися детьми. С целью исследования процесса овладения языком детьми с синдромом Дауна было проведено исследование, в котором приняли участие семь детей в возрасте от трех до семи лет. В период с июня 2007 г. по июль 2008 г. было проведено три видеосъемки с перерывом в полгода. В данной статье приводятся результаты анализа данных по трем детям (мальчики) с синдромом Дауна в возрасте от 4 лет 6 мес. до 6 лет.

Внимание будет уделено бытийным высказываниям, выделяемым на основе классификации, разработанной Н. Д. Арутюновой, согласно которой для формирования синтаксических структур русского языка существенными являются четыре типа логико-грамматических отношений: 1) отношения экзистенции, или бытийности; 2) отношения идентификации, или тождества; 3) отношения номинации, или именования; 4) отношения характеризации, или предикации в узком смысле этого термина [Арутюнова 2007: 18]. Н. Д. Арутюнова выделяет достаточно большое количество семантических типов бытийных предложений, среди них — высказывания о владении, предложения с актуализацией области бытия (время и пространство), высказывания о компонентах внутреннего мира человека и др.

Для анализа высказываний, выражающих бытийные отношения, из общего количества высказываний (во время каждой съемки зафиксировано более 200) были выбраны соответствующие примеры. В таблице приведены количественные данные.

Бытийные высказывания в речи мальчиков с синдромом Дауна:

Видеозапись	Георгий	Олег	Феофан
I	0	14	13
II	14	13	15
III	22	14	11

Во всех записях зафиксировано небольшое количество высказываний, выражающих бытийные отношения, при этом на протяжении всего

экспериментального периода (1 год) количество высказываний остается почти неизменным, однако изменяется способ выражения тех или иных отношений. Например, в начале эксперимента для указания местоположения предмета ребенок использовал указательный жест, а в конце — соответствующее дейктическое наречие *там*.

Обращает на себя внимание тот факт, что из всего множества семантических типов бытийных высказываний во время I видеозаписи зафиксированы только те, в которых коммуникативный фокус направлен на область бытования предмета, его местоположение. Например: мама и Олег решили поиграть в мячик, мама спрашивает: «Где твой мячик с собачками?»; Олег показывает на кучу с игрушками. Приведем еще один пример: Феофан ест бутерброд с колбасой в спальной комнате, рядом с ним ходит кошка. Мама спрашивает: «Дашь Пусе колбаски?»; мальчик отвечает *Там колба* ('Там колбаса') и одновременно показывает на кухню.

Особенностью этих высказываний является то, что все они представляют собой ответные реплики на вопрос мамы. Это связано с тем, что мать адекватно оценивает уровень развития ребенка и «провоцирует» те высказывания, которые ему когнитивно доступны [С.Н. Цейтлин, В. В. Казаковская, В. Л. Рыскина и др.]. Появление высказываний, выражающих пространственные отношения, не случайно, так как они когнитивно самые простые.

Во II видеозаписи ситуация несколько меняется. Во-первых, увеличивается количество инициативных высказываний, особенно у Георгия (10 инициативных из 14), что обусловлено когнитивным развитием. Например: Георгий сидит за столом с мамой и рассматривает свои рисунки, выбрал один, показывает его и произносит: *Во здесь дом*. Данный пример является почти классическим высказыванием, выражающим бытийные отношения, так как в нем вербализован предмет бытования (*дом*), область бытования (*здесь*), а показатель существования (*нарисован*, *есть*) опущен, что характерно для разговорной речи.

Во-вторых, во время II видеозаписи зафиксирован новый семантический тип бытийных высказываний, в которых актуализован предикат наличия. Например, Феофан смотрит на себя на экране видеокамеры. Исследователь спрашивает, кого он видит; мальчик отвечает *Пепе // Мама е* ('Феофан. Мама есть'). Появление этого семантического типа бытийных высказываний свидетельствует о том, что теперь коммуникативный фокус направлен не на местоположение, а на сам факт бытования (наличие / отсутствие) предмета, который ребенок непосредственно наблюдает в ситуации здесь и сейчас, — при этом обязательное употребление глагола *есть*.

Новый семантический тип бытийных высказываний был зафиксирован и во время III видеосъемки. В этих высказываниях содержание сфокусировано на времени. Например, мама предлагает Георгию: «Давай почитаем»; мальчик отвечает *Не // потом*. Все высказывания с актуализацией времени являются ответными репликами. Общим для бытийных высказываний, в которых актуализируется время и пространство, является появление оппозиции: *там / здесь / рядом, сейчас / потом*. Это свидетельствует о том, что ребенок осваивает эти отношения в системе. Важно отметить, что ребенок освоил только те пространственные и временные отношения, которые характеризуют наличную ситуацию.

Таким образом, в результате анализа подтверждается высказанная другими исследователями мысль о том, что когнитивно пространственные отношения просты для восприятия [В.Г. Гак, В. Б. Касевич, Дж. Брунер], а следовательно, ребенок овладевает ими раньше других. Анализ речевого и когнитивного развития детей с синдромом Дауна позволил выявить то, что оставалось вне поля зрения других исследователей: когнитивной основой временных отношений являются не непосредственно пространственные, а осознание факта существования предмета, т. е. осуществление акта предикации.

Литература

Арутюнова Н. Д. Предложение и его смысл: логико-семантические проблемы. М., 2007.

Присоединение как объект коммуникативного синтаксиса

Колесникова Юлия Сергеевна
Студентка Дальневосточного государственного университета, Владивосток, Россия

Объектом нашего изучения является особый способ организации высказывания, который относится к широкому кругу явлений, получивших название «присоединение». Несмотря на то, что присоединение в основном охарактеризовано [Крючков, Прияткина, Сковородников, Лариохина и др.], не все виды присоединения выявлены. Наш доклад посвящен особому виду присоединения, которое еще недостаточно изучено. За основу нашей работы берем концепцию А. Ф. Прияткиной, которая различает «по крайней мере три вида присоединения»: 1) формально выражаемое лишь интонацией, 2) выражаемое интонацией и другими синтаксическими показателями, 3) синтаксическая конструкция [Прияткина: 203]. Предметом нашего внимания является именно первый тип. Для обозначения этого явления мы используем несколько условное название «чистое

присоединение». Это случаи типа: *Я поклялся не говорить ни слова — из любопытства* (Л. Толстой); *Было даже страшно, иногда* (М Горький); *Болельщики «Крыльев» на ближайшей домашней игре будут протестовать — ногами* (Известия, № 104, 16–06.2009).

Цель нашей работы — выявить типы «чистого присоединения» и определить их роль в организации высказывания. Присоединение как синтаксическая организация имеет общую конструктивную основу: оно предполагает высказывание с грамматически оформленными по правилам русского синтаксиса членами предложения. Присоединенный компонент всегда имеет признаки синтаксической несамостоятельности. Вторая особенность: высказывание с присоединением всегда представляет две части: основную (базовую) и добавленную. Основная часть обладает относительной смысловой и интонационной законченностью. Третий признак — сложное АЧ: наличие более чем одной ремы. Итак, присоединение имеет два формальных признака: 1) присоединенный компонент отделен интонационно от базовой части; 2) присоединенный компонент находится после базовой части — в конце высказывания. Однако этими же признаками обладает и парцелляция. Вопрос о соотношении присоединения и парцелляции возник в науке с самого начала изучения обоих явлений, к нему постоянно обращаются и в наше время [Сковородников, Максимов и др.]. Для нашей темы он стоит особенно остро.

Парцелляция, как явление письменной речи, создается знаком препинания, однако, будучи произнесенным, высказывание с парцелляцией сближается с присоединением. Но «именно точка служит сигналом расчленения текста» [Иванчикова: 280]. Другой знак препинания (запятая или тире), передавая соответствующую интонацию, свидетельствует не о парцелляции, а о присоединении, что существенно меняет характер синтаксических отношений в коммуникативном плане. Сравним следующие высказывания:

(1) Вмешалась полиция, мелкие стычки переросли в масштабную драку — с использованием камней и палок.

(2) Вмешалась полиция, мелкие стычки переросли в масштабную драку. С использованием камней и палок.

Оба высказывания могут произноситься с очень близкой, если не одинаковой, интонацией, однако они различаются коммуникативным заданием. При парцелляции высказывание имеет столько коммуникативных центров, на сколько частей членится высказывание, а при присоединении коммуникативный центр один — в главной части. В случае (1) второй компонент можно трактовать как добавочное суждение. Основная мысль заключена в первой части. В случае (2) парцеллят нельзя трактовать как добавочное суждение, возникшее в процессе речи. Наоборот, цельное

высказывание было разделено на две части, потому что две ситуации одинаково важны для говорящего. Именно об этом свидетельствует точка.

Считаем, что парцеллированное высказывание (до расчленения) существовало в сознании говорящего как единое целое. Работы ряда исследователей показали, что, «парцелляция — это явление экспрессивного синтаксиса, особый стилистический прием, существо которого состоит в расчленении синтаксически связанного текста на интонационно обособленные отрезки, отделяемые знаком точки» [Иванчикова: 280]. В высказывании с присоединением, напротив, в сознании говорящего была только базовая часть, а потом к ней «добавилась» присоединенная часть. Поэтому присоединение имеет характер добавочный, незапланированный. Присоединенная часть не обладает такой самостоятельностью (ни коммуникативной, ни семантической), как парцеллят. Рема-1 в присоединительных конструкциях важнее ремы-2, в то время как при парцелляции все ремы одинаково важны.

Отличительное значение имеет, по нашему мнению, и количественный фактор: парцелляция — многокомпонентная структура. Теоретически парцеллятов может быть неограниченное количество, тогда как присоединение — это двучленное образование (база и присоединенный компонент). Будучи способом организации текста, парцелляция в современной речи нередко является доминантной чертой стиля, в то время как присоединение — это не способ организации текста, а способ организации высказывания, «единичный» синтаксический прием, который используется не часто и, как правило, не повторяется в одном тексте. Поэтому текст с парцелляцией характеризуется особым прерывистым ритмом, какого не имеет текст с присоединением.

На основе принимаемого нами различия можно строить описание свойств «чистого» присоединения.

Литература

Иванчикова Е. А. Парцелляция, ее коммуникативно-экспрессивные и синтаксические функции // Русский язык и советское общество. Морфология и синтаксис современного русского литературного языка. М., 1968. С. 277–301.

Лариохина Н. М. О присоединительной синтаксической связи и некоторых способах ее выражения // Ломоносовские чтения. М., 2000. С. 8–14.

Прияткина А. Ф. К изучению присоединительных конструкций // Русский синтаксис в грамматическом аспекте (Синтаксические связи и конструкции). Избранные труды. Владивосток, 2007. С. 201–214.

Максимов Л. Ю. Присоединение, парцелляция и текст // Русский язык в школе. 1996, № 4. С. 80–91.

К проблеме соотношения вводных слов на –*но* и модальных частиц

Кузнецова Светлана Михайловна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Класс дискурсивных элементов языка представляет собой сложное, разнородное образование, объединяющее единицы, которые относятся к различным частям речи (прилагательным, частицам, наречиям и др.) Еще В. В. Виноградов отмечал, что «граница между модальными частицами и словами очень неопределенна и подвижна» [Виноградов: 601]. Анализ словарных статей показал, что для большинства дискурсивных слов на –но (*безусловно*, *конечно*, *наверно*, *несомненно* и др.) выделяются два значения. Например:

1. Несомненно, вводн. сл. Конечно, без сомнения. *Он, несомненно, скоро явится.*

2. Несомненно, частица. Выражает уверенное подтверждение. *Он умен? — Несомненно* [Ожегов, Шведова: 404].

Указанные значения семантически тождественны, это доказывается обыкновенной трансформацией: *Он умен? — Несомненно.* → *Он умен? — Он, несомненно, умен.*

Очевидно, что составители словарей относят дискурсивное слово на –но к частицам лишь в том случае, если оно занимает позицию так называемой «второй реплики в диалоге» (термин Н. Д. Арутюновой) [Арутюнова: 661]. Однако разделение между вводными словами на –но и модальными частицами не может основываться только на формальных критериях. Проблема заключается в том, что одни дискурсивные слова на –но, действительно, способны занимать в предложении как позицию вводного слова, так и позицию реактивной модальной частицы, в то время как другие дискурсивные слова на -но (например, *видно*, *слышно* и др.) не могут выражать реакцию адресата на инициирующую реплику говорящего. Стоит отметить, что ряд модальных частиц типа *заметано*, *решено*, в свою очередь, не могут функционировать в качестве вводного слова.

Проведенное исследование показало, что в языке существует зависимость между семантикой слова, типом модуса, который оно задает, и возможностью данного слова занимать в предложении определенную позицию: парентетическую (вводную), позицию реактивной модальной частицы либо обе позиции.

Например, дискурсивное слово *видно* может функционировать только в качестве вводного *(Видно, придется уехать)*; использование *видно* для ответной реплики-предложения невозможно. Данная лексема упо-

требляется в составе предложения-гипотезы (парентетическая позиция) для высказывания предположения, а также в составе вербализованной модусной рамки *Видно, что…* для выражения мнения. Посредством реактивной модальной частицы говорящий также, как правило, высказывает свою точку зрения, соглашается с адресантом или возражает ему. *Видно*, являясь предикатом сильной релятивной семантики, не может употребляться для выражения мнения абсолютивно, то есть вне рамочной конструкции с союзом *что*. Таким образом, лексема *видно* не способна функционировать как модальная частица, эквивалентная предложению.

Литература

Виноградов В. В. Русский язык. М., 2001.
Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1995.
Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. М., 1999.

Семантика субстантивной формы среднего рода в контексте функциональной грамматики

Мамечков Степан Геннадьевич
Аспирант Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В структурно-описательной и типологической лингвистике широко распространено мнение, что субстантивная категория рода в русском языке является категорией «формальной», лишенной устойчивой связи с определенной номинативной семантикой [Corbett: 34 и далее]. Однако номинативно незначимой является лишь форма выделенного А. А. Зализняком 4-го («парного») рода у слов типа *сани, ворота*. Что касается базисных для данной категории граммем мужского и женского рода, то они, как показывают результаты функционального анализа рода, однозначно соотнесены с прототипической семантикой соответственно мужского и женского биологического пола. Грамматическое значение биологического пола характерно не только для парных по роду одушевленных имен типа *мужчина — женщина*, но потенциально и для неодушевленных существительных типа *дуб, рябина* (например, в ситуации олицетворения; см. подробнее [Мамечков]).

Открытым остается вопрос о номинативной семантике формы среднего рода. А. М. Пешковский писал о среднем роде так: «Что касается значений родовых категорий вообще, то мы принимаем символическое значение их, т. е. считаем, что они символизируют для нас реальные половые различия, причем категория среднего рода является, конечно, нулевой категорией» [Пешковский: 112]. Английский лингвист-типолог

Г. Корбетт, разграничивающий языки с формальной и с семантической родовой системой, также признает форму среднего рода в русском языке асемантичной на том основании, что исходя из значения слова невозможно однозначно прогнозировать отнесенность имени к ср.р. [Corbett: 35]. Мысль об отсутствии у формы ср. р. номинативной семантики была выражена и Я. И. Гином: «В русском языке существительные среднего рода не могут иметь значения пола. Именно на этом основании можно утверждать, что в русском языке, в отличие от немецкого (ср. *das Madchen* ‘девочка’, *das Weib* ‘женщина, баба; жена’, *das Fräulein* ‘барышня, девица, фрейлейн’), признак пола тесно связан с грамматическим родом» [Гин: 86].

В ряде работ проводится иной подход. Так, Г. И. Панова отмечает, что морфологическое значение словоформ ср. р. заключается в отнесенности денотата к классу неживых объектов (например, *озеро*, *поле*, *ремесло*, *развлечение*) [Панова: 83–84]. Исключение, как пишет Г. И. Панова, составляют слова, называющие сверхъестественные существа, слова со значением детскости, слова с оценочно-эмоциональным значением, субстантиваты-термины и др. (*существо, дитя, чудовище, чудище, страшилище; мазило, чудило, трепло, ничтожество; лицо, светило; животное, млекопитающее, травоядное, насекомое*). «Наличие данных субстантивов не противоречит общей закономерности, в соответствии с которой ср. род является выразителем семы «неживой объект» [Там же: 79].

Охарактеризованные выше подходы не учитывают функционирования слова в поэтическом тексте (фольклор, художественная литература), где мы наблюдаем многочисленные примеры сексуализации формы ср. р. В ситуациях олицетворения, сравнения, параллелизма существительные ср. р. выступают в качестве контекстных замен слов с грамматическими показателями муж. или жен. р., обладающих соответствующей прототипической семантикой определенного биологического пола. Ср. многочисленные примеры «маскулинизации» ср. р. в поэзии В. В. Маяковского: *Солнце! / Отец мой*; *Металось солнце, / Сумасшедший маляр...; ... Спустилось солнце — суровый вечный арбитр; Я крикнул солнцу: «Дармоед! / Занежен в облаках ты...»*; ср. также название американского фильма «*Красавица и чудовище*» и одноименного мюзикла. Иначе функционируют словоформы существительных ср. р. в контекстах типа *Солнышко — ведрышко, красная девица, ходит по синему полю. / Ходит по небу, а смотрит на землю: / Хочет сменить свою долю. / «Будет, — сказала, — мне синего поля, / хочется мне изумруда!»* (К. Д. Бальмонт. Гимн солнцу); *Скажи-ка, Солнышко, сестрица дорогая, / Скажи-ка, отчего вечернею порой / И ранним утром вновь, над яркою фатой / Краснеешь ты всегда, как девушка земная* (П. Батурлин. Солнце и месяц); ср. [Гин].

Подобные примеры дают основания выдвинуть третью точку зрения: ср. р. не лишен связи с выражением семантики биологического пола, формы ср. р. совмещают семантику ‘муж. пол’ и ‘жен. пол’. Таким образом, можно говорить о наличии у существительных ср. р. (причем не только у слов типа *дитя, божество, существо, млекопитающее, лицо,* но и у неодушевленных существительных) потенциальной возможности маркировать в контексте или мужской, или женский биологический пол. Это делает слова ср. р. своеобразными контекстуальными аналогами существительных общего рода типа *Саша, ябеда,* также обладающих способностью обозначать существо то мужского пола, то женского (*Саша сказал / сказала*). Различия, как показано в докладе, заключаются: 1) в разной степени грамматикализации указанной способности у слов общего и ср. рода и 2) в том, может ли родовая форма имени обозначать лиц определенного биологического пола в стандартной речевой коммуникации (общий род) или же только в специфических речевых ситуациях, например, в поэтической речи (ср. р.).

Литература

Гин Я. И. Поэтика грамматического рода. Петрозаводск, 1992.

Мамечков С. Г. Условия реализации семантического потенциала родовой граммемы неодушевленных существительных // Язык. Литература. Культура. Актуальные проблемы изучения и преподавания. Вып. 2. М., 2006.

Панова Г. И. Современный русский язык. Морфология. Словарь-справочник. Абакан, 2003.

Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. М., 1938.

Corbett G. G. Gender. Cambridge, 1991.

Изучение соотношения пространственных предлогов и приставок как методическая проблема преподавания русского языка как иностранного в персидскоговорящей аудитории

Моаззен Задех Зейнаб

Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия; преподаватель университета имени Фирдоуси, Мешхед, Иран

В русском языке глаголы движения, как правило, обозначают перемещение в пространстве, поэтому выражения значений местонахождения и движения связаны между собой. При этом предложные пространственные конструкции выражают статический статус предмета, а глаголы движения выражают его динамику.

В персидском языке, как в русском, существуют предлоги, употребляемые вместе с глаголами для выражения пространственных значений, но отсутствуют глагольные приставки, употребляемые одновременно с предлогами. В самом лексическом значении персидского глагола уже присутствует та сема, которая выражается в русском глаголе с помощью приставок. В то время как в русском языке для выражения пространственного значения корень у глагола остается прежним, а меняется только приставка, в персидском языке для каждого пространственного значения существует отдельный глагол.

Разные способы выражения пространственных значений и движения в этих двух языках порождают известные трудности в процессе преподавания русского языка как иностранного в персидскоговорящей аудитории.

Данные отличия в выражении пространственности и движения в русском и персидском языках можно представить в виде таблицы:

Я вышел из аудитории.	من از کلاس خارج شدم. Man (личное местоимение) az (предлог) kelās (существительное) xārej šodam (глагол).
Я пришел в аудиторию.	من به کلاس آمدم. Man (личное местоимение) be (предлог) kelās (существительное) āmadam (глагол).

С точки зрения методики преподавания русского языка как иностранного в персидскоговорящей аудитории можно предложить следующие пути преодоления возникающих трудностей:

1. Во-первых, студентам следует объяснить и показать морфемную структуру русского глагола.

2. Во-вторых, показать семантическую связь приставок и предлогов, выражающих пространственные значения в русском языке. Известно, что русские глагольные приставки грамматически и семантически связаны с предлогами. Приставка в глагольном образовании является сложным и многофункциональным аффиксом, обладающим способностью преобразовывать грамматическую, лексическую и синтаксическую характеристику основы глагола. Такой связи между персидским приставочным глаголом и предлогом не существует.

В персидском языке приставки могут присоединяться к разным частям речи (существительным, прилагательным и глаголам) и менять их значения и иногда с помощью предлогов меняется частиречная принадлежность слова. В персидском языке, в отличие от русского, нет пространственных приставок, а существующие глагольные приставки лишь меняют грам-

матическое значение глагола, например, из глагола простого прошедшего времени преобразуют глагол прошедше-длительного времени.

Таким образом, в процессе объяснения персидскоговорящим учащимся способов выражения значений пространственных отношений в русском языке необходимо продемонстрировать принципиальные отличия функционирования предлогов и приставок в русском и персидском языках, объяснить учащимся соотносительную связь между пространственными предлогами и приставками в русском языке.

Опыт семантического анализа глаголов с формантом *раз-...-ся*

Палоши Ильдико
Аспирантка университета имени Этвеша Лоранда, Будапешт, Венгрия

Настоящая работа посвящена рассмотрению семантики глаголов с формантом *раз-...-ся*. Мы попытаемся показать, что, несмотря на формальное единство данной группировки глаголов, с семантической точки зрения она является неоднородной. Нашей целью является выявление отношений между семантикой мотивирующего и мотивированного глаголов.

Формант *раз-...-ся* И. В. Ивлиева называет четырехкомпонентным семантическим модификатором [Ивлиева: 25–28], содержащим следующие семы: ’начало’, ’один раз’, ’сильно’, ’постепенно’. В результате своего анализа, проведенного на примере глаголов звучания, она приходит к такому выводу: «*Раз...ся* вносит значение постепенного нарастания начатого действия и доведения его до высокой степени или чрезмерности» [Ивлиева: 58]. Нам кажется, что в процитированном выше толковании автор стремился к синтезу сем ’начало’ и ’постепенно’ в значении глаголов с формантом *раз-...-ся*, оставляя без внимания тот факт, что в значении конкретных глаголов данные семы могут отстранять друг друга или же, в зависимости от контекста, одна из сем может отодвигаться на задний план.

В работах других исследователей, касающихся проблематики глаголов с формантом *раз-...-ся*, тоже наблюдается выделение одной из сем: либо семы ’начало’ [Авилова: 276–277], либо семы ’постепенно’ [Исаченко: 233], [Шелякин: 191], [Зализняк, Шмелев: 93].

Для определения семантики глаголов данной группы мы пользовались методом компонентного анализа. Мы исходили из того, что сема интенсивности является общей для каждого глагола данной группы. Вопрос заключается в следующем: с какой семой сочетается сема интенсивности — с семой ’начало’ или с семой ’постепенно’?

В ходе анализа мы разделили глаголы с формантом *раз-...-ся* на три подгруппы:

1) Глаголы, выражающие интенсивность начальной фазы действия, содержат семы ’начало’, ’сильно’, ’один раз’ (*разволноваться, развопиться, развыться, разгневаться, разжечься, разнервничаться, разреветься, разрыдаться, раскричаться, расплакаться, рассвистеться, рассмеяться* и т. д. Они могут сочетаться с наречиями, передающими неожиданность проявления действия (*вдруг, сразу, моментально, внезапно, неожиданно*) и с наречиями, указывающие на интенсивность действия (*сильно, громко, ужасно, очень, оглушительно*).

2) Глаголы, обозначающие нарастающее развитие интенсивности действия и достижение его крайней меры, содержат семы ’постепенно’, ’сильно’, ’один раз’ (*разболтаться, разлениться, разработаться,, расплясаться, расторговаться, расфилософствоваться* и т. д. Они могут сочетаться с наречиями, указывающими на процесс нарастания интенсивности действия (*постепенно, незаметно, мало-помалу*), и с наречиями, выражающими увлеченность субъекта действием (*чрезмерно, чересчур, слишком*).

3) Глаголы, способные выражать оба выше проанализированных значения, обладают четырьмя семами ’постепенно’, ’начало’, ’сильно’, ’один раз’. Однако в зависимости от вербального и ситуативного контекстов семы ’постепенно’ и ’начало’ могут устранять друг друга. Напр.: *развеселиться, разговориться, размечтаться, разоткровенничаться, распеться, расшуметься, расхвастаться* и т. д.

Результаты компонентного анализа глаголов с формантом *раз-...-ся* позволяют прийти к выводу, что глаголы групп 1 и 2 можно считать морфологическими омонимами, поскольку с формальной точки зрения они обладают одним и тем же формантом, а с точки зрения семантики они различаются. Формант *раз-...-ся* можно считать четырехкомпонентным модификатором только в случае дериватов подгруппы 3. Однако для этих глаголов не характерно значение звучания, на примере которых Ивлиева пришла к процитированному заключению. Это противоречие натолкнуло нас на рассмотрение мотивирующих глаголов с формантом *раз-...-ся* по их отношению к лексическим классам.

Находящиеся в нашем корпусе глаголы относятся к шести лексическим классам:

1. Класс глаголов звучания: *разахаться, разораться, разрыдаться, рассвистеться, развизжаться, развопиться, раззвенеться, расскрипеться* и т. д.

2. Класс глаголов речи: *разболтаться, разговориться, разоткровенничаться, расхвастаться* и т. д.

3. Класс глаголов физического, ментального и эмоционального состояния: *разболеться, расстрадаться, раздуматься, размечтаться,*

расфилософствоваться, развеселиться, разгневаться, разнервничаться, разъяриться и т. д.

4. Класс глаголов движения: *разбегаться, развертеться, разъездиться, раскататься, раскачаться* и т. д.

5. Класс глаголов поведения: *разбаловаться, разбуяниться, разважничаться, разлениться, расшалиться, расхулиганиться* и т. д.

6. Класс глаголов проявления света: *разгореться, разжечься, рассверкаться*.

7. Глаголы *раздоиться, разработаться, разыграться, расписаться, расплясаться расторговаться, расхлопотаться* не входят ни в один из выше перечисленных классов.

Судя по нашему корпусу, в большинстве случаев глаголы звучания, глаголы эмоционального и физического состояния и глаголы движения выражают интенсивное проявление начала действия. В кругу глаголов речи, глаголов ментального состояния и глаголов прочих действий (см. группу 7) нами наблюдалась тенденция к передаче постепенного нарастания интенсивности действия. Вследствие этого есть основания полагать, что в значении мотивированных глаголов с формантом *раз-...-ся* лексическое значение мотивирующего глагола в значительной мере определяет способность семы интенсивности сочетаться с семами ’начало’ или ’постепенно’.

Литература

Авилова Н. С. Вид глагола и семантика глагольного слова. М., 1976.

Зализняк Анна А., Шмелев А. Д. Лекции по аспектологии. Slavistische Beiträge. B. 353. München, 1997.

Ивлиева И. В. Проблемы синтеза русского языка. М., 2003.

Исаченко А. В. Грамматический строй русского языка в сопоставлении с словацким. Морфология. М., 2003.

Шелякин М. А. Категория вида и способы действия русского языка (Теоретические основы). Таллин, 1983.

Синтаксическая организация рекламных слоганов

Панфилова Евгения Владимировна
Соискатель, Татарский государственный гуманитарный университет, Казань, Россия

Одним из основных грамматических категорий синтаксиса как «раздела грамматики, изучающего процессы порождения речи», является предложение. За основу анализа на уровне синтаксиса возьмем предложение, которое рассмотрим по следующим критериям [Медведева: 1–1) Типы предложений по структурному составу (по количеству основ в предло-

жении): простое / сложное. Способ объединения простых или сложных предложений в сложное: сложноподчиненное / сложносочиненное / бессоюзное. Тип подчинения (для сложноподчиненных предложений).

2) Типы предложений по цели высказывания и эмоциональной окраске: типы предложений по цели высказывания: повествовательное / вопросительное / побудительное; типы предложений по эмоциональной окраске: восклицательное / невосклицательное.

3) Семантические типы простых предложений: утвердительное / отрицательное.

4) Структурные типы простых предложений: односоставное / двусоставное; распространенное / нераспространенное; полное / неполное / эллиптическое; членимое / нечленимое.

5) Структурно-семантические типы односоставных простых предложений: глагольные /субстантивные.

6) Осложненность структуры простого предложения: однородными членами; обращением; сравнительным оборотом.

В рекламных слоганах преобладают простые предложения: *Блестящие идеи начинаются с простых вопросов*. Сложные предложения в слоганах менее частотны. Встречаются сложноподчиненные и бессоюзные предложения.

Нередко слоганы строятся по модели придаточных предложений, у которых отсутствует главное. Придаточные определительные используются в основном для описания свойств рекламируемого товара или эффект от его действия: *Для негустых и тонких ресниц, которые могли быть и покрасивее, «Estee Lauder» создала «Individualist»*.

Придаточные условия с семантической точки зрения «соединяют» продукт с потребителями и возможностями удовлетворения их потребностей, придавая тем самым рекламному слогану логичность и предоставляя возможность развернуть рекламную аргументацию в основном рекламном тексте: *Если Вам нужно лучшее, просто доверяйтесь «Миле»*.

Придаточные цели содержат указание на цель или назначение того, о чем говорится в главной части предложения. Семантической особенностью целевых придаточных является то, что они являются рациональным аргументом в пользу того или иного продукта. *Чтобы бороться со старением кожи, «Ланком» создал «Примодиаль»*.

2) Для того, чтобы привлечь / вызвать положительную ответную реакцию у потребителя, широко используются побудительные конструкции. Вопросительные предложения используются, чтобы привлечь внимание потребителя. В слоганах встречаются восклицательные и невосклицательные предложения. Восклицательные конструкции призваны обеспечить слогану эмоциональную приподнятость.

3) По нашим наблюдениям, в слоганах преобладают утвердительные предложения. Отрицательные конструкции избегаются, поскольку отрицание в рекламе может вызвать негативное отношение к самому товару.

4) Среди слоганов, представляющих собой простые предложения, встречаются односоставные и двусоставные. Инфинитивные предложения обозначают потенциальное действие, то есть то, которому суждено осуществиться, которое желательно или нежелательно, возможно или невозможно, необходимо, целесообразно или нецелесообразно. Инфинитивные предложения имеют различные модальные значения: долженствование, необходимость, возможность и невозможность, неизбежность действия: *Устоять невозможно! Верить в красоту!*

5) В формировании номинативных предложений основную роль играет семантическая природа имени. Это должны быть слова, называющие явления и предметы, поддающиеся наглядно-чувственному восприятию. Номинативные предложения имеют и грамматические признаки: эти предложения бывают только утвердительными; номинативные предложения не обладают модальными модификациями; значение предикативности выражается констатирующей интонацией.

Также в слоганах встречаются распространенные / нераспространенные предложения: *Монарх. Мы делаем лучшее доступным; Котофей — обувь для детей.*

Полное / неполное / эллиптическое предложение: неполные (*«Whiskas» — Потому что кошка вам доверяет);* полное (*Мы всегда с вами!);* эллиптическое (*«Айсберг» — Прямо по курсу).*

Членимые конструкции содержат подлежащее и сказуемое: *Ariston — мы угадываем желания;* «*Хлебцы самарские» — сила природы в здоровом зерне.* Нечленимые конструкции: *С удовольствием за рулем (*BMW).

6) Последний выбранный для анализа критерий — осложненность структуры простого предложения.

Если простое предложение осложнено однородными членами, использование однородных сказуемых придает слогану дополнительную экспрессивность, как бы увеличивая «количество действия» в рамках одной конструкции, а с другой — представляет продукт как нечто, способное к разным видам самостоятельной деятельности: *12 устойчивых оттенков, мерцающих и блестящих, моделируют ваши губы и придают им объем.*

В слоганах нередко используется обращение — слово или сочетание слов, называющее адресата речи: *Милые женщины! Мы вас ждем!*

Используются в слоганах также сравнительные обороты: *Ricoh. Трудолюбивы, как и все японцы.*

Наиболее частотными синтаксическими конструкциями слоганов являются:

1) Простое, повествовательное, невосклицательное, утвердительное, двусоставное, полное, распространенное предложение;

2) Простое, повествовательное, невосклицательное, односоставное (глагольное), полное, распространенное, членимое, утвердительное предложение;

3) Простое, повествовательное, невосклицательное, утвердительное, односоставное (субстантивное), полное, нераспространенное, членимое, в большинстве случаев называющее торговую марку;

4) Сложноподчиненные предложения с отсутствующей главной частью: придаточные определительные, условные, цели.

Литература

Медведева Е. В. Рекламная коммуникация. М., 2004.

Особенности функционирования сочетаний «девербатив + существительное в Тв. п. с предлогом *с*» в русском языке

Смирнова Ольга Игоревна
Соискатель, Владимирский государственный гуманитарный университет, Владимир, Россия

Исходя из традиционной номинативной концепции словосочетания, введенной в научный обиход В. В. Виноградовым, словосочетание всегда строится по принципу субординации — подчиняющего и подчиненного. Разные аспекты описания подчинительных словосочетаний и связи слов в словосочетании широко представлены в лингвистической литературе 1950-х — начала 1990-х гг. В современном русском языке очень продуктивны сочетания с предлогами, они часто приходят на смену беспредложным или употребляются параллельно с ними. В настоящей работе анализируются подчинительные словосочетания, к которым относим непредикативные сочетания двух и более слов знаменательных частей речи, соединенных на основе подчинительной связи и построенные по модели «существительное + существительное в Тв. п. с предлогом *с*». Материалом исследования послужили примеры из художественной и публицистической литературы конца XX в. и первого десятилетия XXI в., а также средств массовой информации. Картотека насчитывает более 500 единиц.

Анализ языкового материала показал, что в большинстве случаев (75 % от всех собранных примеров) данная конструкция встречается с главным компонентом, выраженным отглагольным существительным, так называемым девербативом. Несмотря на пристальное внимание линг-

вистов на протяжении многих десятилетий к проблемам сочетаемости отглагольных существительных с различными частями речи (см., напр., работы Г. А. Золотовой, З. Я. Суханова, А. Н. Печникова, Х. Н. Абуллаева, В. П. Казакова, В. И. Фурашова и мн.др.), остается немало неразрешенных вопросов, суть которых сводится к синкретичному характеру словосочетаний с девербативом, что объясняется рядом причин. Цель настоящего исследования состоит в выявлении, описании и обозначении особенностей функционирования сочетаний «девербатив + сущ в Тв.п. с предлогом *с*» в современном русском языке и нахождении приемов отграничения и разрешения синкретичных отношений.

Отглагольные существительные представляются своего рода пограничным явлением между глаголом и именем, что и порождает интерес к данной словообразовательной группе. По мнению ряда исследователей, синтаксические отношения между компонентами словосочетаний с девербативом всегда многозначны. Эта многозначность обусловлена синкретичной природой отглагольных существительных. С одной стороны, они имеют все признаки существительных (общекатегориальное значение предметности; лексико-грамматические и словоизменительные категории; словообразовательные приметы и особенности; синтаксическая функция). С другой стороны, они сохраняют в своем значении сему действия и нередко заимствуют от глагола его синтаксические потенции. Гибридный характер девербатива обусловливает присутствие в его категориальном значении двух семантических компонентов: предметного (субстантивного) и процессуального (глагольного). Преобладание одной семы над другой обусловливает преобладание одного синтаксического значения над другим. Превалирование предметной семы определяет появление в синтаксическом значении словосочетания атрибутивных отношений [Абуллаев: 5].

Подавляющее большинство собранных нами примеров имеет синкретичные синтаксические отношения. Безусловно, с одной стороны, существительное как именная часть речи требует наличия при себе определения, с другой же стороны, существительное, включающее в свой состав процессуальную сему, может быть распространено дополнением или обстоятельством. Ср. в этой связи следующие словосочетания, взятые из контекстов: *письмо с угрозами, стрижка с челкой, общение с обольщением, знакомство с девушками, вылет с возвращением, работа с почтой, работа с текстом, бой с тенью* и др.

В настоящей работе будут предложены следующие приемы разграничения данного синкретизма:

1) Формально-вопросный ход. Ср.: атрибутивно-объектные отношения подкрепляются, во-первых, формально задаваемыми вопросами:

письмо с чем? и *письмо какое?; стрижка с чем?* и *стрижка какая?* и т. д. В этой связи необходимо проанализировать каждый конкретный пример, исходя из представленного контекста;

2) Среди факторов разграничения членов предложения наиболее активно может быть использован прием трансформации в словосочетание, построенное по принципу согласования (с главным компонентом существительным), и в словосочетание, построенное на основе управления (со стержневым компонентом глаголом). Ср. в этой связи *поездка в город = городская поездка* и *поехать в город* и трансформации типа *знакомство с девушками = знакомиться с девушками* при невозможности **девическое знакомство*;

3) Фактор отнесенности глагола, от которого образовано стержневое существительное, к определенной лексико-семантической группе (в большинстве своем — к глаголам действия, результатов действия, а также глаголам речи-мысли);

4) Дискурсивно-контекстуальный прием, включающий в свой состав наличие зависимых компонентов у существительного, употребленного с предлогом С, и др. Ср., напр.: *Для уменьшенного, срезанного, подбородка подойдет короткая стрижка с челкой до бровей, проходящая округлой линией по нижней части висков, впереди ушных раковин и спускающаяся низко и округло к затылочной части шеи* (реклама) и нек. др.

Проводимое исследование свидетельствует о том, что при анализе словосочетаний очень важно учитывать совокупность факторов и приемов, необходимых для разграничения синкретичных случаев и явлений. Семантическая и синтаксическая неоднозначность подобных сочетаний свидетельствует о необходимости их дальнейшего подробного исследования.

Литература

Абуллаев Х. Н. Валентные свойства отглагольных существительных в современном русском языке. Автореф. дисс. … канд. филол. наук. Ташкент, 1987.

Понятие *мир говорящего* и частицы *тут* и *там*

Столярова Вера Владиславовна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Местоименные наречия *тут* и *там*, наряду со *здесь*, *туда*, *сюда*, *оттуда*, *отсюда* традиционно рассматривают в качестве пространственных дейктиков, указывающих на то, находится ли описываемый объект в пространстве говорящего или за его пределами. В лингвистической литера-

туре и словарях описано употребление этих слов не только в функции первичного дейксиса, но также в функции анафоры и текстового дейксиса. Однако далеко не во всех контекстах употребление данных слов связано с первичным или вторичным дейксисом, как, например, в примерах (1) — (7).

Для описания значений *тут* и *там* в подобных контекстах необходимо ввести понятие *мир говорящего*, частично пересекающееся с существующими в лингвистике понятиями *личной сферы говорящего* и *категории «чуждости»*.

Понятие личной сферы говорящего было описано Ю. Д. Апресяном как часть наивной модели мира. К личной сфере он относит говорящего и «все, что ему близко физически, морально, эмоционально или интеллектуально; <…> а также все, что находится в момент высказывания в его сознании» [Апресян: 645–646]. Понятием «личная сфера говорящего» пользуется также М. Г. Безяева для определения различий в семантике *тут* и *здесь*, понимая под этим термином «совокупность материальных и духовных составляющих, которые говорящий считает для себя жизненно важными» [Безяева: 13].

Мир говорящего, в сравнении с личной сферой, более узкое понятие. Под миром говорящего мы будем понимать ту часть личной сферы говорящего, которая является для него актуальной, то есть те события, которые произошли в недавнем прошлом и имеют особую важность в настоящем.

Например, в (1) говорящий интересуется тем, что произошло с адресатом с момента их последнего разговора, то есть его интересует именно недавнее прошлое (при этом, конечно, степень его «недавности» относительна и определяется моментом последнего общения). Адресат из всех произошедших событий выбирает именно те, которые, по его мнению, должны интересовать говорящего.

(1) Какие у вас новости? — Брат ***тут*** *стал активно спортом заниматься.*

Во (2) говорящий сообщает о недавно принятом решении — это тоже новая и важная для слушающих информация, затрагивающая и их интересы.

(2) Мы ***тут*** *подумали и решили отказаться от премии.*

Миру говорящего противопоставлена та часть картины мира говорящего, которая описывается с помощью категории «чуждости», введенной А. Б. Пеньковским. Ее сущность состоит в «членении универсума на два мира — «свой» и «чужой», противопоставление которых имеет множественную интерпретацию и реализуется в оппозициях «мы — они», «этот — тот», «здесь — там», «близкое — далекое» и мн. др. под.» [Пеньковский: 13]. Частица *там* является специализированным знаком

отчуждения и часто маркирует тот факт, что сообщаемое не относится к миру говорящего/слушающего.

Например, в (3) второй говорящий с помощью частицы *там* указывает на то, что действия Саши находятся вне сферы его знания и его интересов:

(3) И что же Саша хочет предпринять? — Да кто же знает, что он ***там*** *себе думает.*

В (4), второй говорящий, наоборот, обладает необходимой информацией, но считает, что она не является актуальной для первого говорящего, говоря обыденным языком, его не касается:

(4) Что с ней случилось? — Да ***там****… неважно, личное.*

Таким образом, частицы *тут* и *там* в (1) — (4) оказываются противопоставлены по значению присутствия/отсутствия сообщаемого в мире говорящего (слушающего). Слово *там* в (5) и (6), на первый взгляд, не вписывается в это противопоставление.

(5) И куда же Коля хочет поехать? — Не знаю, ну… ***там****… во Францию,* ***там****… в Италию.*

(6) Чем займешься на даче? — Не знаю, ну ***там*** *на рыбалку пойду.*

Ю. В. Дараган объясняла употребление *там* в подобных контекстах тем, что эта частица обозначает «отсылку к множеству вариантов» [Дараган], среди которых упомянутый — лишь одна из альтернатив. А. Д. Шмелев также анализирует подобные контексты с *там* и приходит к выводу, что *там* является маркером «несущественной детали», показывающим, что выбор детали или способа ее обозначения произволен [Шмелев: 211]. Однако это значение *там* не противоречит значению *там* в (3) — (4): точность сообщаемого для говорящего не важна именно потому, что сообщаемое не относится к сфере его интересов.

Значение *там* в (7) можно интерпретировать как указание на время (*дальше, потом*), однако его функцию нельзя ограничивать только временным дейксисом. То, что произойдет *там, потом*, значительно удалено по времени от момента речи и поэтому менее интересует говорящего, для него эта информация пока не актуальна, еще не входит в его мир:

(7) Как же ты поедешь до деревни? — До города я доеду на поезде, а ***там*** *— пешком.*

Итак, мы можем сделать вывод, что частицы *тут* и *там* в разных типах контекстов, обладают инвариантным значением указания на наличие или отсутствия обсуждаемых событий в мире говорящего / слушающего, на актуальность или неактуальность сообщаемой информации и, таким образом, являются маркерами прагматической категории мира говорящего (образующей бинарную оппозицию с уже описанной А. Б. Пеньковским категорией «чуждости»).

Литература

Апресян Ю. Д. Дейксис в лексике и грамматике и наивная модель мира // Апресян Ю. Д. Избранные труды: В 2 т. М., 1995. Т. 2.

Безяева М. Г. О номинативном и коммуникативном в значении слова. На примере русского «тут» // Язык. Культура. Человек (Сборник научных статей к юбилею профессора М. В. Всеволодовой). М., 2008.

Дараган Ю. В. Паразитизм и симбиоз: механизм преодоления коммуникативных сбоев и обслуживающие его вербальные средства // Труды международной конференции Диалог'23: http://www.dialog-21–2003/Daragan.htm

Пеньковский А. Б. О семантической категории «чуждости» в русском языке // Пеньковский А. Б. Очерки по русской семантике. М., 2004.

Шмелев А. Д. Частица *там* как маркер «несущественной детали» // Язык как материя смысла: Сборник статей к 90-летию академика Н. Ю. Шведовой. М., 2007.

Экспериментальное исследование иконичности бинарных сочинительных конструкций

Теряхина Елена Николаевна
Студентка Владимирского государственного гуманитарного университета, Владимир, Россия

В лингвистике иконичность как одна из универсальных семиотических доминант языкового знака оценивается в свете концепции Ч. С. Пирса, определяющего категорию иконичности как подобие знака изображаемому предмету, «внешне» напоминающее предмет (что проявляется в симметрии означающего и означаемого), либо как характеристику знаков-символов — выражение подобия связи элементов определенной категории.

Иконичность на синтаксическом уровне языка проявляется в распределении информации, основным средством которого является порядок следования элементов, прежде всего слов. «Порядок слов — это способ языковой «упаковки» информации, неразрывно связанный с типом синтаксической структуры, на материальной базе которой он реализуется» [Сигал: 10–11].

М. Б. Бергельсон и А. Е. Кибрик отмечают, что упорядочивание членов сочинительных конструкций основано «на иерархических тезаурусных отношениях», при которых в сочиненном ряду «первая позиция предназначается для более престижного, значимого члена» [Бергельсон, Кибрик: 353].

Иконическим является такое упорядочивание членов сочинительных конструкций, при котором в их последовательности отражается реальная/ирреальная последовательность событий, их взаимозависимость и др. Кроме того, упорядочивание членов сочинительных конструкций обу-

словлено спецификой познания, когнитивного освоения человеком объективного мира.

В настоящей работе представлены результаты экспериментального исследования иконического закрепления порядка следования компонентов в бинарных сочинительных конструкциях. Экспериментальные данные были получены путем анализа анкет 300 респондентов — жителей города Владимира в возрасте от 17 до 86 лет, родным языком которых является русский. Испытуемым предлагались контексты, содержащие графически выделенные бинарные синтаксические конструкции, в которых цифровым индексом (1 или 2) необходимо было указать порядок следования компонентов.

Анализ проведенного лингвистического эксперимента позволяет нам выделить следующие типы мотивации испытуемых при расположении компонентов бинарных сочинительных конструкций и вместе с тем принципы иконичности в способе «упаковки информации» в данных единицах:

1) **Темпоральный** принцип расположения компонентов в сочиненном ряду, отражающий временную смену событий, например, *«Дельцы у биржи днюют и ночуют прямо на ступеньках»* (Б. Акунин. «ФМ»); *«Живешь себе в разумном, реальном мире, день да ночь — сутки прочь»* (Там же);

2) **Причинно-следственный** принцип, обусловливающий расположение сочиненных компонентов в понятийной оппозиции *причина ~ следствие: «При домашнем воспитании почерк был бы **мягче и небрежнее**, а тут почти каллиграфия»* (Б. Акунин. «ФМ»*); «Не того (счастья), настигшего их в середине войны, в эвакуации, длившегося целое десятилетие, …а последовавшего за ним другого, **монашеского и немногословного**, без прикосновений, почти на одних только взглядах построенного союза»* (Л. Улицкая. «Казус Кукоцкого»);

3) **Локальный** принцип иконичности, связанный с пространственной упорядоченностью объектов действительности и отражением этого упорядочивания в речи: *«Дом номер один по улице Солянке раскинулся чуть не на целый квартал, был он с **несколькими дворами и множеством подъездов**»* (Б. Акунин. «Внеклассное чтение»); *«Прошлым летом **на улицах и площадях** Юрьев-Польского появилось около тридцати цветочных клумб»* («Молва», №29 (2836), 2009); *«Владимирские депутаты рассмотрели вопрос об упразднении нескольких **поселков и деревень**»* (Там же);

4) **Иерархический** принцип (принцип приоритетности), обусловливающий расположение компонентов бинарной синтаксической конструкции по степени их субъективной значимости, приоритетности для гово-

рящего: *«Павлу Алексеевичу всегда нравилась* ***острота и бесстрашие*** *мысли его друга»* (Л. Улицкая. «Казус Кукоцкого»); *«Стены сплошь увешаны* ***дипломами и фотографиями****…»* (Б. Акунин. «ФМ»);

5) **Динамический** (последовательный) принцип расположения сочиненных компонентов обычно отражает реальную последовательность событий, «которая может передаваться порядком сочиненных глаголов совершенного, а иногда несовершенного вида» [Санников 1989: 76]. Например, *«Он* ***то вздыхал, то морщился»*** (Б. Акунин. «ФМ»); *«****Увидел*** *клопа* ***и*** *так* ***разозлился*** *на несчастное насекомое, что даже давить не стал»* (Б. Акунин. «Нефритовые четки»);

6) **Историко-культурологический** принцип иконического расположения членов бинарной сочинительной конструкции может быть обусловлен различными типами дискурса: литературным — *Ромео и Джульетта, война и мир, преступление и наказание, отцы и дети, толстый и тонкий;* религиозным — *Адам и Ева, Каин и Авель, Содом и Гоморра;* кинематографическим — *любовь и голуби, закон и порядок;* социально-историческим: *муж и жена, мать и дитя,* а также формульной закрепленностью в речевом этикете: *дамы и господа, друзья и товарищи.*

Анализ полученных в ходе эксперимента данных показывает, что некоторые из исследуемых бинарных сочинительных конструкций имеют закрепленный порядок слов: в конструкциях *сын и дочь, день да ночь, честь и достоинство, добро и зло, страх и риск, дед и прадед, тети и дяди* и др. более чем 80 % испытуемых отмечен однотипный порядок следования компонентов, что позволяет нам сделать вывод об устойчивости структуры данных конструкций и возможности воспроизводиться в речи как готовые единицы с упорядоченными компонентами. Причем упорядочивание членов сочинительной конструкций при порождении речи не является произвольным, а определяется некими условными правилами, действующими с высокой степенью вероятности. Порядок сочиненных компонентов основывается на осмыслении говорящим (испытуемым) предметных отношений и на способности иконически представить его в синтаксической структуре.

Литература

Бергельсон М. Б., Кибрик А. Е. Прагматический «принцип приоритета» и его отражение в грамматике языка // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. М.:, 1981. Т. 40. № 4. С. 15–29.

Санников В. З. Русские сочинительные конструкции: Семантика. Прагматика. Синтаксис. М., 1989.

Сигал К. Я. Проблема иконичности в языке (на материале русского синтаксиса). Автореф. дисс. … канд. филол. наук. М., 1999.

Соотношение оптативной и вероятностной модальностей модификаций частицы *бы*

Хищенко Мария Алексеевна
Студентка Воронежского государственного университета, Воронеж, Россия

Решение ряда фундаментальных задач как логики, так и лингвистики порождает проблему выявления основных категорий той и другой науки, и в конечном счете проблему соотношения категорий мышления и языка. Утверждение о том, что языковую модальность нельзя классифицировать с позиции логической модальности, но неправомерно и отрывать ее от модальной логики, справедливо и в отношении категории оптативности. [Алтабаева 2003: 11]

Дейчбейн предложил систему наклонений, состоящую из следующих главных категории: Kogitativus, Optativus, Volentativus, Expectativus. Каждая из этих категорий состоит из 4 подкатегорий, которые обозначаются псевдоматематическими формулами: 1, 0, <1, >1. Эти формулы обозначают соотношение между мыслью и желанием с одной стороны и между реальностью и возможностью с другой. [Есперсен: 368] При рассмотрении системы Дейчбейна с учетом модальной логики можно выделить четыре вида вероятностной модальности, присущие оптативу: возможное — может быть, случайное — может не быть, невозможное — не может быть, необходимое — не может не быть.

Оптативные частицы, контаминирующиеся с *бы*, которые П. А. Лекант называет «особой парадигматикой» *бы*, служат средством семантической интерпретации категориальной семантики желательности, отражая градацию ее многочисленных оттенков. [Алтабаева: 5]. В большинстве оптативных предложений, значение возможности/невозможности желаемого, выражается с помощью интонации. Однако, такие ОЧ как *хоть бы* (в значении именно желания, а не уступки — «по меньшей мере»), *вот бы*, *скорее бы*, *если бы*, *когда бы*, *лишь бы* и *только бы* имеют в своей семантике оценку вероятности исполнения желаемого, соответствующую вероятностным модальностям логики: *хоть бы* и *вот бы* — может быть (P=0+p), *если бы* и *когда бы* — не может быть (P=0), *лишь бы* и *только бы* — может не быть (P=1-p), *скорее бы* — не может не быть (P=1).

В данных формулах 0 и 1 представляют первичные наивные оценки вероятности желаемого события. В модальной логике 0 и 1 соответствуют модальностям *невозможно* и *достоверно*. Однако среди вероятностных модальностей выделяют еще один вид — *вероятно*. По аналогии с числовыми значениями модальностей *невозможно* и *достоверно*, присвоим модальности *вероятно* значение 0–5. Данная модальность также может

служить точкой референции. В этом случае формулы вероятностных модальностей частиц *только бы* и *вот бы* принимают следующий вид: P=0–5+p и P=0–5–p соответственно. Модальности P=0–5±p являются качественными, т. к. отражают оценку вероятности того или иного события в сравнении: «событие X скорее произойдет, чем не произойдет», «событие X скорее не произойдет, чем произойдет».

Для частиц *хоть бы* и *лишь бы* 0–5 не может служить точкой референции из-за специфики их семантики: они разбивают вероятностную шкалу в равном соотношении, т. е. значение $p_{хоть} = p_{лишь}$ =0–5.

В оптативных предложениях с использованием ОЧ *вот бы* и *только бы* интонация влияет на значение аддитивной величины p.

Таким образом, вероятностные модальности частиц *вот бы*, *хоть бы*, *лишь бы* и *только бы* могут принимать следующие значения:

вот бы X	есть вероятность, что событие X произойдет	$P=0+p_{вот}$, $p_{вот}$ Є [0; 0–25)
	вероятность того, что событие X не произойдет, выше	$P=0–5-p_{вот}$, $p_{вот}$ Є [0; 0–25]
хоть бы X	событие X может произойти	$P=0+p_{хоть}$, $p_{хоть}$=0–5
лишь бы X	событие X может не произойти	$P=1-p_{лишь}$, $p_{лишь}$=0–5
только бы X	есть вероятность, что событие X не произойдет	$P=1-p_{только}$, $p_{только}$ Є (0; 0–25)
	вероятность того, что событие X произойдет, выше	$P=0–5+p_{только}$, $p_{только}$ Є (0; 0–25]

Также оптативные частицы создают свою шкалу градации по степени желательности: *чтоб*, *только бы*, *так бы*, *лишь бы*, *хоть бы*, *(по) скорее бы*, *если бы*, *вот бы*, *как бы*, *хорошо бы*, *пусть бы*, *лучше бы*, *что бы* и т. д. [Алтабаева 2007: 5–6] Желательность события представляет собой комплекс из субъективной оценки полезности события (*вот бы* — «было бы не плохо, если бы X», *хоть бы* — «было бы хорошо, если бы X», *лишь бы* и *только бы* — «необходимо, чтобы X») и интенсивности желания.

Особый интерес представляют ОЧ, обладающие вероятностными модальностями *возможно* и *случайно*, такие как *вот бы*, *хоть бы*, *только*

бы и *лишь бы*, т. к. именно в их семантике прослеживается зависимость между вероятностной и оптативной модальностями.

Соотношение субъективной оценки полезности и субъективной оценки вероятности желаемого события обуславливает выбор оптативной частицы, интенсивность желания влияет на градацию желательности и потенциальности в пределах интервалов, определяемых выбранной ОЧ.

В зависимости от выбранной частицы, и от типа выражаемой ей вероятностной модальности с повышением желательности может возрастать либо субъективная оценка вероятности желаемого события, либо доля сомнений, что это событие произойдет. Таким образом, при увеличении оптативной модальности вероятностная модальность может как увеличиваться, так и уменьшаться. Это обусловлено тем, что увеличение интенсивности желания влечет за собой увеличение переменной величины p в формулах P=0+p, P=1-p и P=0–5±p.

В среднем с возрастанием желательности некого события субъективная оценка вероятности этого события возрастает. Данное заключение соответствует теории, получившей в английском языке название «wishful thinking» или «desirability bias», и заключающейся в том, что наши предпочтения и желания влияют на оценку вероятности событий таким образом, что чем желательнее событие, тем более вероятным оно нам кажется. [Zlatan Krizan, Paul D. Windschitl: 95]

Литература

Алтабаева Е. В. Категория оптативности в современном русском языке. Автореф. дисс. … докт. филол. наук. М., 2003.

Алтабаева Е. В. Градация желания в оптативных предложениях // Вестник Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2007. № 7. С. 5–8

Есперсен О. Философия грамматики. М., 1958.

Krizan Z., Windschitl P.D. The Influence of Outcome Desirability on Optimism // Psychological Bulletin. 2007. Vol. 133. P. 95–121.

Секция

«Русский язык. Язык художественной литературы и средств массовой информации»

Семантические преобразования фразеологизмов в рок-поэзии

Бойков Алексей Игоревич
Студент Ярославского государственного педагогического университета имени К. Д. Ушинского

Как правило, осмыслению в текстах рок-поэзии подвергаются общеупотребительные фразеологизмы и устойчивые выражения, не носящие книжного оттенка и не имеющие характера устаревших, иногда носящие даже грубо просторечную окраску, что говорит об ориентации на живую разговорную речь. К семантическим преобразованиям относятся семантико-стилистические преобразования, не затрагивающие лексико-грамматическую структуру фразеологических единиц (далее — ФЕ):

1. Приобретение фразеологизмом дополнительного семантического оттенка. Например, ФЕ *терновый венец* употребляется в составе двучленной метафоры: «Выбранной доли терновый венец» (Летов, «Второй эшелон»). ФЕ приобретает дополнительный оттенок, сужающий ее значение: «страдание по собственной воле, из-за своего выбора».

2. Переосмысление ФЕ — коренное преобразование смыслового ядра ФЕ. Так, подвергается переосмыслению ФЕ *живая вода*: «По родной грязи, по весенней живой воде» (Летов, «Невыносимая легкость бытия»). Автор актуализирует мотивировавшее возникновение выражения свойство «живой воды» — текучесть, движение (в др-рус. языке *живая вода* — это также «родниковая вода», вообще — «текучая»). Определение *весенняя* вносит коннотацию обновления, возрождения. ФЕ получает значение «весенняя текучая вода, несущая обновление».

3. Изменение коннотативного содержания ФЕ: качественное и количественное. Пример количественного усиления отрицательной коннотации с помощью синтаксического распространения: «Зловещее ремесло — // Выходить из воды оскорбительно, вечно сухим» (Летов, «В теле моем дыра отворилась»). Слабая отрицательная коннотация ФЕ *выходить сухим из воды* усиливается обстоятельствами *оскорбительно* и *вечно* и определением этой ситуации — *зловещее ремесло*. Пример качественного изменения коннотации с отрицательной на положительную: «Говорила о нем так, что даже чесался язык» [Башлачев: 82]. ФЕ *язык чешется*

употребляется обычно с интонацией осуждения, а в этом контексте коннотация зеркально меняется и усиливается частицей *даже*; появляется значение «говорить о ком-то много, хорошо».

4. Семантические преобразования, базирующиеся на образности ФЕ. Наиболее широко и ярко представленная группа преобразований:

1) Двойная актуализация — совмещение фразеологического значения оборота и его образной основы, внутренней формы. Она может достигаться с помощью синтаксического распространения одного из компонентов ФЕ: «Эй, оторванный да брошенный отрезанный ломоть» (Дягилева, «Про чертиков»). Распространяется ФЕ *отрезанный ломоть* двумя определениями: причастие *оторванный* выражает то же значение, что и *отрезанный*, и воспроизводит мотивировавшие ФЕ отношения, а *брошенный* дает дальнейшее развитие образности ФЕ. Двойной актуализации может способствовать соположение двух сходных по каким-либо параметрам ФЕ: «Отбивая поклоны, мне хочется встать на дыбы» [Башлачев: 36]. Две ФЕ, объединенные семантикой вертикального положения в пространстве, противопоставляются друг другу как «низ» и «верх»; благодаря этому контрасту актуализируется их образная основа. Двойная актуализация может происходить за счет аллюзии на один из компонентов ФЕ в последующем контексте. Например, лексический повтор с синтаксическим распространением: «Спета моя песенка, // Спета и услышана» (Летов, «Спета моя песенка»).

2) Буквализация значения ФЕ. Часто буквализация достигается распространением ФЕ, благодаря чему актуализируются такие возможности сочетаемости, которые характерны для компонентов ФЕ как слов в свободном употреблении: «Жребий брошен прямо в рот» (Летов, «Это еще куда ни шло»). Обстоятельство места придает пространственную направленность глагольному действию и актуализирует стершуюся семантику движения, благодаря чему ФЕ буквализируется. Иногда сополагаются несколько параллельных конструкций, имеющих близкую лексико-грамматическую структуру, благодаря чему акцентируется внимание на грамматических и смысловых отношениях между компонентами ФЕ. Буквализируется ФЕ *кровь с молоком* за счет разрушения его тождества в ряду подобных словосочетаний: «Да свеча на погосте да блин со сметаной // Да кровь с молоком» (Летов, «Ко дню поминовения усопших»).

3) В следующую группу объединяются 3 типа преобразований, связанных с осмыслением этимологии, внутренней формы фразеологизма.

Народноэтимологическое осмысление внутренней формы ФЕ. Например, ФЕ *шаром покати* получает такую трактовку, которая была бы характерна для народной этимологии: «Кто-то плюнул в песок — покатилось шаром» (Дягилева, «На дороге пятак»). Непонятная носителю языка форма глагола *покати* заменяется мотивированной с его точки зрения

формой пр.вр., восстанавливающей связь между компонентами ФЕ: *покатилось как?/чем?–шаром*.

Авторская этимология — прием, при котором внутренняя форма ФЕ получает индивидуально-авторскую интерпретацию. Так, этимология ФЕ *<остаться> не у дел* понимается как переразложение другого словосочетания: «Нелепый удел — не у дел» (Дягилева, «Этот стих очень веселый»). В этой трактовке ФЕ *не у дел* произошла от словосочетания *нелепый удел* путем усечения прилагательного *нелепый* и разделения существительного *удел* на другое существительное с предлогом *у*.

Экспликация внутренней формы — раскрытие в контексте исходного образного представления, ситуации, явившихся базой фразообразования. Так, внутренняя форма ФЕ *через пень колоду* эксплицируется с помощью расширения компонентного состава: «Дальний путь — канава торная. // Все через пень-колоду-кочку кувырком да поперек» [Башлачев: 18]. Выражение связано с хождением по бурелому, где, перешагнув через очередной пень, можешь попасть ногой в трухлявую колоду. Автор объясняет образную основу словосочетания, рисуя картину бурелома.

Литература

Башлачев А. Как по лезвию. М., 2006.
Дягилева Я. Стихи: http://www.gr-oborona.ru/pub/ruspole/1056908829.html.
Летов Е. Стихи: http://www.gr-oborona.ru/pub/rock/egor_letov_stihi.html.

Трансформация системы образов оригинала в процессе перевода (на материале переводов стихотворения Г. Гейне «Лорелей»)

Борченко Надежда Алексеевна
Аспирантка Белгородского государственного университета, Белгород, Россия

Объектом нашего исследования являются оригинальные тексты поэтических произведений Г. Гейне в их сравнении с известными переводами, авторами которых являются профессиональный переводчик В. Левик и переводчик и поэт С. Я. Маршак. Целью работы стало выявление общего и различного в языковых картинах мира немецкого поэта и русскоязычных переводчиков.

Известно, что в литературно-художественном тексте осуществляется эстетическая концептуализация мира, при этом автор привносит в представления о мире и свои частные, индивидуальные знания.

Мы делаем упор на особенностях лексического наполнения поэтических текстов, поэтому анализу подвергаются метафорические наименования, художественные символы, в целом — образная лексика.

В контексте нашей работы значимо, что В. В. Левик и С. Я. Маршак нередко создавали перевод одного и того же поэтического текста, что позволяет не только сравнить образные системы оригинального и переводного текстов, но и обнаружить общее и различное в системах образов произведений разных переводчиков, отправными точками для которых послужил один и тот же текст.

Рассмотрим с этой точки зрения стихотворение Г. Гейне «Лорелей». С самого начала здесь проявляются значительные отличия оригинала и переводов, обусловленные этнокультурной спецификой.

В оригинальном тексте две начальные строки переводится буквально как «*я не знаю, что это должно означать*» (что это значит), «*что я такой грустный*» (что мне так грустно).

В переводе В. В. Левика акцент сделан на первом утверждении: человек находится в смятении, не знает, что с ним происходит, а потому он испытывает чувство грусти: Не знаю, *что стало со мною — / Душа* моя *грустью* полна.

Перевод С. Я. Маршака акцентирует внимание на переживаемом чувстве тоски: Не знаю, о чем я *тоскую, / Покоя душе моей нет*.

Согласно словарю С. И. Ожегова, *тоска* — 1. Душевная тревога, уныние; 2. Скука, а также (разг.) что-н. очень скучное [Ожегов: 805].

Отметим, что слова *тоска* и *грусть* в русском языке различаются. Несмотря на то, что *грусть* — тоже чувство печали, уныния. *Грусть о доме*. [Ожегов: 148], грусть, в отличие от тоски, может быть *светлой*. *Тоска* же передает более обреченное состояние (ср. метафору: *тоска гложет*), а потому мучительное. То есть глагол *тосковать* является эмоционально более сильным в негативном плане, чем глагол *грустить*. Соответственно, перевод С. Я. Маршака начинается более трагично.

В то же время В. В. Левик указывает на место средоточия чувств человека — *душу*. Концепт «Душа», как известно, относится к числу ключевых в русской культуре (см. работы Н. Д. Арутюновой, Ю. С. Степанова, А. Д. Шмелева и др.).

В толковом словаре *душа* трактуется как 1. Внутренний, психический мир человека, его сознание. *Предан душой и телом кому-н., Залезать в душу (т. е. вмешиваться);* 2. То или иное свойство характера, а также человек с теми или иными свойствами. *Добрая душа*; 3. В религиозных представлениях: сверхъестественное, нематериальное бессмертное начало в человеке, продолжающее жить после его смерти. *Бессмертная душа. Думать о спасении души, Души умерших*. [Ожегов: 183]. В контексте стихотворения «Лорелей» реализуется первое значение. При этом *душа* в переводе В. В. Левика осмысляется как *некий* сосуд, который *наполняется* чувствами, в данном случае — грустью. В переводе С. Я. Маршака *душа* персонифицируется — *ей*, подобно человеку, *нет покоя*.

Обе трактовки души характерны для русского взгляда на мир, что находит отражение в русском языке: *душа* (как *человек*) может находиться в смятении, быть доброй и т. д. *Душа* (как *сосуд*) может наполняться любовью, радостью и т. п. В оригинальном тексте мы не обнаруживаем отражения данных представлений о душе.

Прослеживается разница и в использовании лексики, обозначающей природу: в поэтических произведениях она традиционно несет образную нагрузку.

Так, например, в оригинальном тексте читаем: *воздух прохладен и темнеет*, (смеркается) / *спокойно течет Рейн*…

В переводе С. Я. Маршака использованы безличные предложения: *Дохнуло прохладой. Темнеет*. / Струится *река* в тишине.

Глагол *темнеть* в русском языке означает 1. Становиться темным; 2. О наступлении темноты, сумерек. *День темнеет*. [Ожегов 1999: 793]. В то же время безличность (*Темнеет*.) поддерживает атмосферу общей грусти и тоски, которую рисует переводчик (ср. в оригинале: *воздух темнеет*).

Перевод В. В. Левика оказывается здесь более близок к оригиналу: *День меркнет. Свежеет в долине, / И Рейн дремотой объят*.

Глагол *меркнуть* означает ‘постепенно утрачивать яркость, блеск’. *Звезды меркнут* [Ожегов 1999: 351]. Далее использован глагол *свежеет* (в оригинале — *воздух прохладен*). *Свежеть* в русском языке — 1. Становиться свежим; 3. О воздухе: прохладный и чистый, не спертый. *Свежий* [Ожегов 1999: 700]. Данный глагол передает позитивное ощущение: воздух в долине с наступлением вечера становится свежим, т. е. прохладным и чистым. Следовательно, создается эмоционально светлый образ.

По нашим наблюдениям, перевод С. Я. Маршака в большей степени представляет собой самостоятельное произведение. Таким образом, индивидуально-авторская картина мира получает в переводном тексте отраженный характер, она в большей степени субъективна и несет на себе черты языковой личности ее создателя, а потому продуктивным способом ее описания является концептуальный анализ трансформаций, которые возникают (одновременно и подсознательно, и сознательно) при переводе текста с одного языка на другой.

Литература

Верещагин Е. М., Костомаров В. Г. Лингвострановедческая теория слова. М., 1980.

Левик В. В. Избранные переводы: В 2 т. М., 1977. Т 1.

Маршак С. Я. Избранные переводы. М., 1978.

Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка. М., 1999.

Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. М., 1997.

Специфика онима *Лилит* в поэзии Серебряного века

Ерышева Мария Евгеньевна
Студентка Нижегородского государственного лингвистического университета имени Н. А. Добролюбова, Нижний Новгород, Россия

Целью данной работы является выделение семантических признаков, уникальных для онима *Лилит* в русскоязычной традиции, на примере стихотворений Марины Цветаевой, Николая Гумилева и Федора Сологуба. В ходе исследования были рассмотрены культурно-мифологический фон онима *Лилит*, семантическая специфика представленной единицы в текстах русских авторов в сравнении с текстами западноевропейских авторов.

Оним *Лилит*, использующийся в творчестве поэтов Серебряного века как условное имя, имеет богатый ассоциативно-семантический шлейф, который связан с предшествовавшей западноевропейской литературной традицией, синтезировавшей его из вавилоно-аккадской и древнееврейской мифологии.

Первоначально Лилит встречается как мифологический персонаж шумерской мифологии. В отличие от вавилоно-ассирийской традиции, где оним уже воспринимается как ночной дух-суккуб, у шумеров Лилит — богиня плодородия и земледелия эпохи матриархата. Позднее, в период с 598 по 539 гг. до н. э., во время вавилонского пленения, древние евреи заимствуют мифы, связанные с Лилит. В древнееврейской традиции происходит слияние ветхозаветной мифологии и вавилонской, дух-суккуб приобретает ярко выраженные демонические черты, позднее получившие развитие в Каббале.

Анализируя культурный фон онима *Лилит*, можно выделить ряд существенных семантических признаков, характеризующих данную лексическую единицу: ’прекрасная соблазнительница’, ’ночной дух’, ’неземная природа’, ’сосуд зла’, ’обладающая бессмертием’, ’наносящая вред младенцам и роженицам’. К второстепенным признакам можно отнести ее *златокудрость*, или, наоборот, *темноволосость*; *крылатость*, *огненность* (в том числе связь с металлическим блеском и звоном). Последние компоненты определяются тем, что Лилит живет за счет жизней других, является женой Змия, или же, по другой версии, Асмодея, связана с птицами (преимущественно с совами, или же воронами). В число колеблющихся семантических признаков входят ’вампир’, ’всеобщая мать, первая Ева’, ’имеющая магические по свойствам волосы’, ’отверженная мать’.

Данный ряд семантических признаков обнаруживается в семантическом объеме онима *Лилит* и в произведениях XVIII–XIX вв. авторов за-

рубежных национальных литератур (например, «Фауст» Гете, «Райская обитель» Данте Габриеля Россетти, «Дочь Лилит» Анатоля Франса).

Следует отметить, что позднее эта традиция была продолжена в лирике поэтов Серебряного века (в особенности — у М. Цветаевой). Русские поэты Серебряного века, в особенности Федор Сологуб, у которого наряду со стихотворными произведениями о Лилит имеется также и повесть, посвященная ей («Красногубая гостья»), неоднократно обращались к теме Лилит как олицетворению не только демонической соблазнительности, но и выражению свободы и независимости. Можно обнаружить и другие отличия образа от традиционно принятого.

В качестве уникальных можно выделить семантические признаки, присущие данному ониму в русскоязычной среде: 'гордая', 'страдающая', 'прекрасная волшебница' (противопоставление обыденной Еве). Наиболее яркой иллюстрацией этого нового образа является стихотворение Марины Цветаевой «Попытка ревности» (1924 г.). В ониме оказываются соединенными взаимоисключающие семантические признаки: 'обожествленность' в сочетании с признаками 'добровольное страдание' и 'неспособность противостоять року'.

Таким образом, на языческий образ накладываются христианские черты, внося в него глубокий гуманистический смысл, в отличие от предшествовавших традиций.

Литература

Васильев Л. М. Современная лингвистическая семантика. М., 1990.
Патай Р. Иудейская богиня. Екатеринбург, 2005.
Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка. М., 2007.
Фоссе Ш. Ассирийская магия. СПб., 2001.

Интерпретация модусной семантики в рамках точек зрения героев и повествователя в переводах рассказа Р. Брэдбери «Убийца»

Игнатенко Ольга Павловна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Образы героев и повествователя в различных вариантах перевода одного и того же иноязычного текста могут интерпретироваться читателями по-разному, в зависимости от выраженной переводчиками модусной семантики. Внимание к модусным смыслам произведения необходимо для создания хорошего перевода, так как их варьирование ведет не только к созданию иного образа героя, отличного от оригинала, но и к иной силе эмоционального воздействия текста и, как следствие, его иного восприятия читателем.

Субъектом модуса в тексте является любой субъект речи и мысли, «реагирующий на представление» [Балли: 44], и модусные смыслы участвуют в оформлении его точки зрения на то или иное событие. Классификация модусных смыслов представлена в статье Т. В. Шмелевой «Смысловая организация предложения и проблема модальности», где модус рассматривается как «комплекс таких субъективных смыслов, который может и должен выразить говорящий, вступая в тот или иной вид общения и становясь автором высказываний, построенных по законам данного языка» [Шмелева: 80]. Эти смыслы определяют субъект модуса по отношению к другим участникам коммуникации, локализуют его во времени и пространстве, проявляют его отношение к событиям и информации о них при помощи квалификативных категорий модальности, авторизации, персуазивности и оценочности, указывают на социальные параметры общения. В «Коммуникативной грамматике русского языка» Г. А. Золотовой и др. в сферу модуса включаются два дополнительных субъекта: слушающий (адресат) и авторизатор, таким образом, авторы обращают внимание на то, что модусные смыслы могут быть рассмотрены не только с позиции говорящего. М. Ю. Сидорова вводит понятие модусного плана художественного текста, он «образуется иерархией “функционирующих” в нем сознаний, которую возглавляет “всеобъемлющий” модус автора» [Сидорова: 260]. Проблемы воссоздания модусного плана в переводных текстах сопряжены «не столько с традиционными трудностями грамматической и семантической неэквивалентности средств двух языков, сколько с необходимостью внимательного прочтения оригинала, соотнесения текста и контекста» [Уржа: 183].

Объектом исследования стал рассказ Р. Брэдбери «Убийца», специфика которого заключается в широком использовании лексики с семантикой звучания. Мир будущего, в котором живут герои, переполнен звуками разумной бытовой техники, наручных радиобраслетов и т. д. Соответственно, восприятие персонажами происходящего происходит через звуки, напр.: *Music* ***moved with him*** *in the white halls / Музыка* ***гналась за ним*** *по белым коридорам (пер. Н. Галь) / Музыка* ***сопровождала его*** *по белым коридорам (аноним. пер.).* Глаголом «гналась» (ср. с нейтр. «сопровождала») дополнительно передается некоторая негативность в оценке самого факта существования музыки (что совпадает с ощущениями персонажа), таким образом, в самом начале рассказа переводчик, словно забегая вперед, настраивает читателей на отрицательное отношение к звукам. Кроме того, положение повествователя также различно. В первом случае он находится на большем отдалении от героя, чем во втором. Негативные коннотации при переводе содержатся и в следующих примерах: *The prisoner read his thought, smiled, put on a gentle hand. «No, only to machines that*

yak-yak-yak». / *Арестант прочел его мысли, улыбнулся и успокоительно поднял руку: «Нет-нет, я так только с машинками,* ***которые тявкают****» (Н. Галь). / Угадав его мысль, арестованный усмехнулся и успокоительно поднял руку: «Нет, нет, я воюю только с* ***шумными*** *аппаратами» (аноним. пер.).* В первом случае звукоподражание заменено описательным оборотом, сохраняющим семантику звучания, с глаголом негативной коннотации. Восприятие звуков героем «обостряется» в переводе за счет использования форм настоящего исторического: *I ran to the kitchen, where the stove* ***was*** *just* ***whining****: «Turn me over!» / Вбежал в кухню, а там плита* ***скулит****: «Скорей взгляни! Переверни!» (Н. Галь). / И метнулся в кухню, где как раз* ***заныла*** *духовка: «Переверни меня» (аноним.).* Нередко один из переводчиков добавляет целые предложения, не имеющие аналога в оригинале. Чаще всего, такие вставки сигнализируют о наличии чьей-то дополнительной точки зрения. Возможно, делая такие вставки, переводчик, вжившись в образ персонажа, руководствуется эмоциями: *Everyone else loved bus radios and commercials. I was out of step. / Все просто обожают радио и рекламу.* ***Я один такой урод****, не иду в ногу со временем* (такое замечание, без сомнения, не является самокритикой героя, скорее это ирония по отношению к окружающим его людям и их точка зрения на него). Локализация точек зрения может быть различной в вариантах перевода: позиция повествователя может совмещаться с позицией героя в пространстве или обособляться от нее, ср.: *Несколько минут спустя замигала красная лампочка, и с потолка раздался голос. / Через несколько минут вспыхнула красная лампочка, и* ***откуда-то*** *из-под потолка прозвучал голос* (точка зрения героя и повествователя / только героя, благодаря неопределенному наречию места).

Исследование материала выявило многочисленные расхождения переводов в воссоздании модусных смыслов, в особенности оценочных и социальных, а также временных и пространственных. Возможно, причина таких расхождений — в сложности модусного плана оригинала, где точки зрения персонажей накладываются друг на друга, а также в его эмоциональной насыщенности, пытаясь воспроизвести которую переводчики отражают свое восприятие ситуации.

Литература

Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. М., 1955.

Сидорова М. Ю. Грамматика художественного текста. М., 2000.

Уржа А. В. Русский переводной художественный текст с позиций коммуникативной грамматики. М., 2009.

Шмелева Т. В. Смысловая организация предложения и проблема модальности // Актуальные проблемы русского синтаксиса. М., 1984. С. 78–95.

Интерпретация авторского замысла через анализ системы экспрессивных средств (на примере «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н. В. Гоголя)

Коптев Никита Васильевич
Магистрант Южного Федерального Университета,
Ростов-на-Дону, Россия

В повести Н. В. Гоголя встречаются атрибутизации, фигуры и тропы (антитеза, антифразис, метафора, олицетворение, метонимия). Экспрессивные средства связаны с характеристикой людей — героев повести — и пространства, в котором они находятся.

Миргород в повести представляет собой раздробленное на мелкие части пространство, границей которого служит плетень («*Направо улица, налево улица, везде прекрасный плетень*») [Лотман: 273]. Из-за этого пейзаж не получает своего пространственного расширения и бесконечно уменьшается. Это видно при описании дома Ивана Ивановича (далее И. И.): «*Если взглянуть на него издали, то видны одни только крыши, посаженные одна на другую*». Миргород имеет четкую границу, обозначающую его верхний предел,–это крыши. Их количество и непрерывность подчеркивается полисиндетоном: «*Чудный город Миргород! Каких в нем нет строений! И под соломенною, и под очеретяною, даже под деревянною крышею*». Повторяющийся предлог *под* обращает взгляд от верхней границы *вниз*, заставляя видеть только то, что находится под крышей.

Особенностью в описаниях предметов, составляющих пространство города, является их олицетворение: «*старый мундир... обнимал парчовую кофту*», «*воздвигнулись нанковые шаровары ... и заняли собою половину двора*», бричка представляла собой «какое-то странное *существо*» и др. Получая человеческие характеристики, предметы быта приравниваются к обитателям Миргорода, которые в свою очередь лишаются части своих человеческих качеств, овеществляются и не выделяются из общей массы предметов.

Первая глава повести заканчивается формулировкой главного тезиса о том, что герои «*прекрасные люди*». Данное утверждение вынесено в сильную позицию конца предложения в конце главы. Но не только — и даже не столько–прилагательное *прекрасные* является здесь антифразисом, но и существительное *люди*. Интересно, что автором используется синтаксический параллелизм для структурной организации первой части главы, которая должна характеризовать героев, но глава начинается с характеристики вещи («*Славная бекеша у И. И.*»), а далее

вводится тезис «*прекрасный человек И. И*», который затем три раза аргументируется с нарушением закона достаточного основания: «*Какой у него дом в Миргороде*», «*он очень любит дыни*», «*его знает и комиссар полтавский*».

Прилагательные, выражающие позитивную оценку персонажей, употребляются также как характеристика главной топографической достопримечательности Миргорода — лужи в центре городка: «*Прекрасная лужа*». Прилагательное *прекрасный* здесь является таким же антифразисом, как и в сочетании с существительным *человек*.

Миргород — это пространство, которое наполнено живыми вещами и неживыми людьми, или, во всяком случае, существами, которые по сущности своей людьми не являются. Это пространство дьявольское. Метаморфозы, превращающие людей в животных («*Да чего вы так размахались руками, И. И.?*», «*И. И. ... летел со двора*»), доказывают это совершенно очевидно. По народным представлениям, нечистая сила часто принимает облик домашних животных или птицы.

Дробление мира–следствие отсутствия духовного начала. Дьявол оказывается бессильным. Он не творец, а ремесленник: он копирует в своей «вотчине», как может, идеальное устройство мира божьего, соответствующее у Гоголя платоновскому двоемирию. И в Миргороде совершается попытка приближения к идеалу, которая в связи с особенностями пространства выглядит не как восхождение по вертикали, а как движение по горизонтали. «Идеалом» становится Иван Никифорович (далее — И. Н.), его образ соответствует идее в ее онтологии. И. И. — это воплощение идеи, ее феноменология. Обратим внимание на то, что И. Н. в отличие от *подвижного* И. И, *постоянно лежит*, т. е. он *неподвижен*, что подчеркивается антитезой: «*И. И. только после обеда лежит в одной рубашке под навесом; ввечеру же надевает бекешу и идет куда-нибудь... И. Н. лежит весь день на крыльце... и никуда не хочет идти*». Обратим внимание и на то, что И. Н., в отличие от И. И., раздет (ср. атрибутизацию «в одной рубашке» в той части антитезы, где говорится об И. И., и ее отсутствие в части, описывающей времяпрепровождение И. Н.) Понятно, что «идее» одежда не нужна.

И. Н. — это образ идеи дьявольского, материального мира, поэтому эта идея должна быть скоплением, средоточием материального. Именно поэтому И. Н., как подчеркивает антитеза, сопоставляющая его с И. И., «*распространяется вширь*». Из-за этого у И. Н. нос в виде спелой сливы (а портрет И. И. не включает носа, который для Гоголя был воплощением очевидной, выдающейся вперед человеческой телесности [Бочаров: 180]), поэтому он груб и постоянно чертыхается. Воплощение идеи должно отличаться от нее, и если в мире, не отпавшем от бога, это во-

площение материально, то в вывороченном наизнанку дьявольском мире все наоборот — и И. И. претендует на некую духовность, уменьшенную материальность (он *худощав*). Однако многие детали образа И. И., выражающие его «духовность», аннулируются тут же, благодаря помещению слов, обозначающих данные детали, в соответствующий контекст, в связи с чем порождается или антифразис, или оксюморон.

Бездушный материальный мир погружен в конфликт, который невозможно преодолеть. Властелин его почти незримо присутствует в тексте. На языковом уровне это проявляется в инструментовке на слово *черт*, которая содержится в повторяющемся определении-атрибутизации «*очеретяные*» (крыши). Бессменным атрибутом жизни становится скука. Соответствующая атрибутизация — скучно — завершает «Повесть» и весь цикл Миргород.

Литература

Гоголь Н. В. Собрание сочинений в восьми томах. М., 1984. Т. 2.

Бочаров С. Г. Загадка «Носа» и тайна лица // Гоголь: История и современность. М., 1985. С. 180–213.

Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Ученые записки Тартусского государственного университета. 1968. Вып. 209. С. 5–50.

Проблема истины как элемент переводческой адаптации «Песни без слов» П. Верлена

Макарова Татьяна Юрьевна
Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

В нашей статье мы рассмотрим переводческие интерпретации «Песни без слов» Поля Верлена, принадлежащие русским символистам: В. Я. Брюсову, Ф. Сологубу, И. Анненскому. «Песня без слов» П. Верлена, имеющая вариативную художественную адаптацию в русской литературе, функционирует как многоаспектное литературное явление. Необходимо исследование особенностей функционирования произведения как исторической парадигмы переводческих интерпретаций в инонациональной культуре, в частности «Песни без слов» Верлена как факта истории русской литературы. Поэтому естественно, что работы поэтов-переводчиков «Песни…», как творчество любых талантливых людей, вызывали неоднозначные оценки и до сих пор являются предметом споров и дискуссий. Художественная значимость выбранных нами переводов диктует необходимость определить их роль и место на русской литературной арене конца XIX — начала XX в.

Перевод Сологуба «Песни без слов» — вторая редакция одной из трех предложенных им версий верленовского текста. Их общий недостаток — ничем не оправданное употребление архаичной («народно-поэтической») лексики — проявляется здесь в наименьшей степени («минуты, сердцу злые»). Кроме того, именно в этом варианте Сологуб, как никто другой, приблизился к точной передаче верленовского выделения ключевых слов тавтологической рифмой. Однако использование двухсложного размера (почти правильный 3-стопный ямб) существенно искажает ритмический облик подлинника. Сологуб меняет слово «город» на «улицу»: *На сердце слезы упали, Словно на улице дождик...* — и отбрасывает намеки на любовную историю (там, где у Верлена «amour», «haine» и «trahison», у Сологуба — «непостоянство судьбины» и «не примиряясь, не споря»). Таким образом, читатель волен подставить за окошко не городской, а более привычный русской традиции усадебный пейзаж. Душевная же неустроенность героя, лишившись мотивировки, принятой в оригинальном тексте, становится обобщенней — «траур надет» без видимой причины. Это, конечно, напрямую связано с собственной поэтикой Сологуба — в его стихах мир призрачен и мним, а всякое соприкосновение с ним болезненно. Кроме того, отказываясь от намека на любовное разочарование, Сологуб осмысливает тоску живой души по истинной жизни, как тоску одинокого человека в мироздании.

Для Брюсова перевести произведение значит воспроизвести те «общие свойства души» его творца и героев, которые одинаковы для всех веков, ибо возвышаются над всеми веками; а различия «в платье и в способе говорить» — это вещи второстепенные [Эткинд: 73]. С некоторым удивлением отмечаем, что Брюсов, так много внимания уделявший метрике и строфике и так много думавший над их смыслообразующей ролью, звучание верленовского стихотворения даже не пытается передать. Французскую силлабику по-русски переводят условными силлабо-тоническими аналогами и для передачи шестисложника обычно используют трехстопный ямб; звучание оригинала могло бы еще подсказать выбор двустопного анапеста. Брюсов же выбирает трехстопный дактиль — думается, просто потому, что более короткая строка была бы для него стеснительна. Изысканное верленовское четверостишие, сочетающее нерифмованность, рифму и рефрен, Брюсов тоже не передает, его перевод звучит проще и, пожалуй, беднее: *Небо над городом плачет, / Плачет и сердце мое. / Что оно, что оно значит, / Это унынье мое?*

У Верлена мы после третьей строки, которая рифмуется с первой (coeur — langue ur), ждем рифмы ко второй строке, которая завершила бы перекрестную рифмовку (ville — ?), а вместо этого получаем рефренный повтор (coeur — coeur), замыкающий строфу в единое целое, но и со-

храняющий некоторую дразнящую незавершенность, так как второй стих все-таки оставлен холостым. У Брюсова же холостых строк нет, мы прежде всего замечаем перекрестную рифму в катрене, и поначалу трудно отделаться от впечатления, что «мое — мое» — не рефрен, а просто рифма.

В переводе «Песни без слов», а точнее в вольном переложении его, Анненский почти начисто убирая из своего перевода приметы внешнего мира: вслед за «городом» исчезают и «крыши», и «земля» — оставляет лишь внутреннее пространство (лишенное любовной подоплеки) и только «Шелест, шум, журчанье»–звукоподражание, эффект присутствия дождя снаружи: генерализация пространства и генерализация эмоции доведены в переводе до предела. Однако сохранена форма оригинала — тавтологическая рифма. В этом переводе нашло адекватное художественное выражение основное настроение оригинала: *Разве не хуже мучений / Эта тоска без названья?*

Итак, каждый поэт-символист по-своему интерпретировал стихотворение Верлена. Перевод Брюсова — один из наиболее поэтичных, однако смысл концовки расходится с оригиналом. В переводе Сологуба более точно передано верленовское выделение ключевых слов тавтологической рифмой, но существенно изменен ритмический облик стиха. Перевод, выполненный Анненским, можно считать наиболее точно передающим настроение и интонацию оригинала, а образный строй подвержен вольной авторской интерпретации. Таким образом, стихотворение Верлена «Песня без слов» получает новую жизнь в русской поэзии, но не как единичный текст, а как множество его равноправных инвариантов.

Литература

Эткинд Е. Г. Поэзия и перевод. М.; Л., 1963.

Коннотации абстрактного (ЖИЗНЬ) и конкретного (ДЫМ) субстантивов в текстах Е. Клячкина

Маряничева Татьяна Андреевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Целью данного исследования является моделирование языковой картины мира, отраженной в идиолекте Евгения Клячкина. «За терминологическим сочетанием «языковая картина мира» носителей определенной культуры стоит их целостное представление об устройстве мира и месте человека в нем (...), обеспечивающее адаптацию каждого к действительности и предопределяющие его действия, речевые в первую очередь» [Чернейко 2005: 66]. Идиолектом называют «совокупность формальных

и стилистических особенностей, свойственных речи отдельного носителя данного языка» [ЛЭС: 171].

В задачу работы входит выявление и моделирование ключевых слов в текстах песен Е. Клячкина (абстрактных субстантивов *душа, судьба жизнь*), а также обнаружение «проективных» смыслов [термин Л. О. Чернейко] слова *дым* (конкретного субстантива). «Проективные» смыслы — это чувственные и логические образы, в которых осмысливается стоящий за словом феномен, и которые направляют его сочетаемость [Чернейко 2009]. Материал исследуется методом концептуального анализа, «который базируется на буквальном прочтении узуально сочетающихся со словом глаголов физического действия, несущих информацию о классе явлений, которым этот акциональный признак присущ...» [Чернейко 1997: 289]. Исследование идиолекта предполагает вовлечение в сферу концептуального анализа и окказиональной сочетаемости имен.

Анализ контекстов употребления в текстах Е. Клячкина абстрактных субстантивов *душа, судьба, жизнь* указанным методом позволяет выделить следующие проективные смыслы стоящих за ними феноменов. Для лирического героя душа — некое **'вместилище'** (*Но что еще так нежно обоймет? Так глубоко на дно души заглянет*–Тебе) или **'емкость'**, заполненная чувствами или эмоциями (*Не дергай, водитель! Ах, будь осторожен, чтоб не расплескалось волнение в душе* — Я еду на праздник). Представления лирического героя о судьбе во многом совпадают с теми, что присущи обыденному сознанию: судьба — **'вор'** (*Ворует судьба)*, **'недоброжелатель'** (*Судьба обманет)*, **'родитель'** (*Судьба балует)*, **'учитель'** (*Судьба диктует).* Вместе с тем в текстах встречаются и индивидуально-авторские проективные смыслы, например: судьба — **'чертеж'** (*Сон такой, что можно краску выбирать любую и любого цвета вычертить себе судьбу* — Зимний сон). Анализ употреблений имени *жизнь* позволяет обнаружить следующие проективные смыслы феномена жизнь: **'предмет'** *Полжизни отдал я ей, друзья. Теперь придется и остальное* (Песня о шутках); **'полотно'** *Ах только бы легкие пальцы летали над сумрачным нашим житьем. Ах только б незримые дыры латали волшебные руки ее* (Тане); **'материал'** *Бежит под горку жизнь моя, ее все меньше остается* (Моим друзьям); **'число'** *Смотрю, как складывалась жизнь, и в то же время вычиталась* (Холмы); **'текст'** *Все белее сон — ни пятнышка кругом, ни тени. Хоть сначала жизнь пиши, а вот и край листа* (Зимний сон); '**человек**' *Жизнь подмигивает: «Главное, не ной!»* (Ах, Израиль!).

Элементы содержания конкретного по денотативной отнесенности субстантива *дым*, который является частотным в идиолекте Е. Клячкина, условно можно разделить на две группы. К первой относятся «логические» элементы, обнаруживающиеся в его буквальном значении, в котором дым отображает-

ся как газообразное химическое вещество: *Повторяется мой 43-й год: наши немцев бьют и дымом пахнет лист* (Вечерние картинки); *Ах, эти губы — сперва шутя, но вот потянет дымком-тоскою* (Песня о шутках).

Ко второй группе относятся «мифологические» элементы, которые связаны с особой символикой химического вещества в идиолекте Е. Клячкина и которые выражаются в таких проективных смыслах, как дым — **'твердое тело'** *Стояли в проходе мужчины, держась за дымки папирос* (Путешествие из Москвы в Петербург); *В горло ползет сигаретный дым, смешиваясь с ангиной* (Осенние мотивы) и дым — **'жидкость'** *А по мне течет дурманом горький дым от папиросы* (Песня под сигарету); *Осенний город погрузился в дым* (Возвращение).

Л. Аннинский в статье, посвященной творчеству Е. Клячкина, говорит о зыбкости и непрочности художественного мира лирического героя. Подобное ощущение складывается из-за того, что частотными словами данного идиолекта являются такие имена фрагментов физического мира, как *дым, туман, вода, дождь*. В художественном мире Е. Клячкина дым не только обволакивает человека снаружи, но «ползет в горло», пытаясь проникнуть внутрь. Дым постепенно оказывает отравляющее воздействие на все органы чувств, приводя героя в полусонное состояние. Дымом рассеивается все то, что когда-то было очень важным для человека. При этом запах дыма напоминает герою о трагических событиях Великой Отечественной войны, когда в дыму были целые города. Можно сказать, что доминанта восприятия мира лирическим героем Е. Клячкина укладывается в формулу «весь мир в дымовой завесе». В то же время мы видим, что дым в песнях представлен не только как отравляющий газ. В стремительно изменяющейся жизни дым становится единственной опорой для человека. Дым — это в первую очередь дым из печной трубы, это символ домашнего очага, тепла и уюта. Таким образом, в исследуемом нами идиолекте стоящее за именем *дым* явление имеет и неоднозначную аксиологическую трактовку, и отличающиеся от обыденного сознания коннотации.

Литература

Аннинский Л. А. Преставленье имен: http://kliachkin.bard.ru/writes.php?name=ints&id=9.

Виноградов В. А. Идиолект // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 171.

Чернейко Л. О. Базовые понятия когнитивной лингвистики в их взаимосвязи // Язык. Сознание. Коммуникация. Вып. 30. М., 2005. С. 43–73.

Чернейко Л. О. Лингвистическая релевантность понятия «концепт». Доклад, прочитанный 08–04.09 на XII Международной научной конференции «Текст. Структура и семантика» в Московском государственном гуманитарном университете имени М. А. Шолохова (Рукопись).

Чернейко Л. О. Лингво-философский анализ абстрактного имени. М., 1997.

Специфические языковые черты романа Т. Толстой «Кысь»

Мельничук Виктория Александровна
Студентка Белорусского государственного университета,
Минск, Беларусь

Появление романа Т. Толстой «Кысь» вызвало настоящий фурор среди читающей публики. Интерес вызван и личностью автора, и необычным сюжетом, и, конечно, языком произведения. Мы рассмотрим ряд языковых явлений, которые придают стилю романа своеобразие и одновременно способствуют отражению его философской концепции.

Роман «Кысь» описывает общество, пережившее Взрыв и отброшенное в своем развитии, в том числе и языковом, далеко назад. Мы проследим особенности языка Федор-Кузьмичска на различных языковых уровнях и отметим наиболее яркие черты этого своеобразного языка эпохи «Кысь».

На фонетическом уровне нами выявлены следующие черты: в написании отражается произношение: например, встречаем слова *конешно*, *сердешно*, *оневерсетецкий*; в соответствии с фонетическим принципом на письме передаются такие исконно русские слова, называющие реалии прошлых эпох: *абразавание*, *аружье*.

В написании слов заимствованных либо содержащих заимствованный корень используется принцип традиционный, однако его применение можно описать формулой «с точностью наоборот»: *могозин* (магазин), *оневерситет* (ср. университет).

В тезаурусе русского языка эпохи «Кысь» прежде всего следует отметить практически полное отсутствие заимствований из языков романо-германской группы; если же заимствование используется, то зачастую в искаженном виде (*каклета* — котлета, *сурприз* — взятка) либо с переосмысленным лексическим значением (*пуденциал*, *не врастеник*).

Немногочисленную, но важную в смысловом отношении группу лексики представляют историзмы (*зипун*, *кушак*, *слобода*); к ним примыкает группа архаизмов (*тать*, *преставиться* — ‘умереть’, *аршин* ‘мера длины’, *дух* ‘запах’). Таким образом автор изображает быт общества, которое после применения ядерного оружия переселилось в курные избы со слюдяными окнами.

Для называния новых реалий, привнесенных катастрофой в жизнь людей, Т. Толстая создает ряд окказионализмов. Их можно разделить на 2 группы:

1. Окказионализмы, образованные по продуктивным моделям русского языка: *Перерожденец* — ‘выжившее после Взрыва, но утратившее человеческий облик существо. Используются в качестве транспортного

средства мурзами'– образовано по модели «переселенец»**;** *тютюхнуться* (*«ежели кто не тютюхнулся, когда Взрыв случился»*)–«пропасть, погибнуть», образовано по модели «грохнуться»; *кочевряжка* — вид рыбы, образовано по аналогии со словом «корюшка».

2. Окказионализмы, образованные с помощью нестандартных морфем от слов русского литературного языка. Обычно слова, образованные по этой модели, называют флору и фауна окрестностей Федор-Кузьмичска, подчеркивая, что окружающий мир подвергся изменениям: *клели* — 'растение, напоминающее ель', очевидно, аналог «ели»**;** *червырь* (*червырь сердце точит*) — «червь»; *дубельт* — «дуб».

Достаточно представлена в романе группа слов и выражений с народно-поэтическим оттенком: *тын, лазоревые* (цветы), *муравчатые* (травы), *родная сторонка, сырая земля*. Кроме того встречаем паремии– «битая посуда 2 века живет» — и конструкцию, связанную со сказочной традицией: *230 лет и 3 года прожила матушка на белом свете*. Именно эта черта языка произведения побудила некоторых критиков назвать стиль Т. Толстой фольклорным, однако такое утверждение, на наш взгляд, не совсем верно.

Основная масса слов в романе по своей функционально-стилистической окраске может быть охарактеризована как просторечная, причем оттеночная шкала просторечий в романе весьма обширна: от ласкательного до грубого (*выдумка с подковыринкой, в глаза тычет, страсти лесные, мечту разворотить, упехтаться до бесчувствия*).

Просторечным оттенком отмечен и ряд грамматических форм, встречающихся в тексте: 1) наиболее частотны деепричастия, образованные при помощи суффикса *-мш-*: *спрятамшись, осемши, провалимши*; 2) Р.п. мн.ч. с окончанием -ов: *годов;* 3) В.п. мн.ч. м.р. с окончанием -а: *волоса* (*А матушка волоса пригладит*); 4) усеченные личные местоимения в косвенных падежах: *тя*; 5) притяжательные местоимения *ихний, ейный*; 6) просторечные формы глаголов: *ходють, не напасесси*.

Особую категорию составляют лакуны: ряд предметов и понятий, известные нам, в мире «Кыси» не имеет однословных наименований. Такие явления Т. Толстая описывает с помощью развернутых определений: *когда люди ходят во сне под луной, вытянувши руки, и пальцами шевелят: сами спят, а сами ходят*–так говорится о лунатизме. В некоторых случаях наименования вводятся вместе с появлением предмета, т. е. мы имеем дело с неологизмом посткатастрофического времени, заполняющим лакуну: *...надумал он из дерева кривую палицу резать да в дугу ее гнуть, а называть ее велено будет коромыслом. И носить на той дуге жбаны с водою, чтоб руки не оттягивало*. Иногда лакуна заполняется иначе, нежели в русском литературном языке: *...**счетные прутики** изобрел. Гово-*

рят, будто деревяшечки просверлишь, на прутики нанижешь и справа налево перекидываешь–перед нами, очевидно, аналог счетов.

Л. П. Крысин в своей статье «Взаимоотношения современного литературного языка и просторечия отмечает: «...наступление литературного языка на просторечие осуществляется по всем направлениям–социальному, коммуникативному и языковому». В перевернутом мире романа Т. Толстой «Кысь» все происходит с точностью наоборот: просторечие укоренилось во всех сферах жизни, стало универсальным средством межличностного и делового общения. Безусловно, просторечие в романе не просто средство создания своеобразного авторского стиля, не просто средство архаизации языка, но и характеристика мышления — максимально упрощенного, как и язык, лишенного необходимого чувства меры, нормы.

Литература

Толстая Т. Кысь. М., 2006.

Крысин Л. П. Взаимоотношения современного литературного языка и просторечия // Русский язык в школе. 1988. № 2. С. 82. С. 15–34.

Субъектная перспектива и стратегии автора в стихотворении Б. Окуджавы «*Король*»

О Чжон Хюн

Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В докладе рассматриваются языковые средства реализации субъектной перспективы и стратегии автора в стихотворении Б. Ш. Окуджавы «*Король*». Среди авторских стратегий в художественном словесном произведении особое место занимает выстраивание его субъектной и предикатной парадигмы. Продуктивным способом раскрытия субъектной структуры произведения является распространение на целый текст концепции субъектной перспективы высказывания, предложенной Н. К. Онипенко. «Русские предложения (элементарные и осложненные) функционируют между двумя субъектными полюсами — Я целеполагающей и говорящей личности и Не-Я вещи. Ось, соединяющая два этих полюса, — субъектная перспектива высказывания» [Онипенко 1994: 76]. «Идея субъектной перспективы позволяет интерпретировать грамматические объекты в связи с точкой зрения говорящего, то есть обеспечивает антропоцентрический взгляд как на текст, так и на грамматическую систему» [Онипенко 2001: 108]. На основе субъектной перспективы исследуются отношения между действием и его субъектом и объектом с точки зрения говорящего.

Субъектная перспектива включает в себя область диктумного и область модусного субъекта: 1. Область диктума — зоны: S_1 — субъект действия, состояния, качества; S_2 — субъект-каузатор; 2. Область модуса — зоны: S_3 — субъект-авторизатор, S_4 — субъект-говорящий, S_5 — субъект-слушающий (адресат) [Онипенко 1994: 77; Золотова: 232]. В тексте каждая субъектная сфера может выражаться и отдельно, и посредством взаимодействия этих сфер, например, в этом стихотворении при отсутствии Я-модусной рамки в строфах 1, 2, 3, 4 речь ведется с точки зрения автора ($S_3 \neq S_4$, в зоне S_4 — Я), тогда как при появлении 1-го лица в строфах 5, 6 точка зрения автора помещается в точке зрения Я-субъекта ($S_3 = S_4$, в зоне S_4 — Я).

В ходе анализа отмечается также роль категории лица. Многими исследователями (Я. Гин, И. И. Ковтунова, Ю. М. Лотман, Р. О. Якобсон) достаточно убедительно показано, что грамматическая семантика категории лица обладает значительным эстетическим потенциалом, что играет важную роль в грамматике поэзии. Например, в данном стихотворении оппозиция «3-е л. и 1-е л.», которая базируется на признаке «участие/неучастие» в акте коммуникации, выполняет художественную функцию смены характера изложения (прошедшее время и 3 лицо в начале стихотворения –> настоящее время и 1 лицо в конце стихотворения), соответственно, служит отражению субъективной точки зрения участников данных событий. Кроме того, категория лица способствует формированию поэтического смысла, тем самым участвует в композиции стихотворения не только на синтаксическом, но и на семантическом уровне. В наше рассмотрение вовлекаются как грамматические показатели лица, так и номинации, в частности анализируется роль заглавия.

Мы также установили, что на субъектный план стихотворения, в первую очередь, на трактовку образа *Короля*, влияют стилистические особенности, например, сочетания слов высокого стиля и сниженного стиля *как король, он кепчонку, как корону — набекрень, пошел на войну; королевой не успел обзавестись; И если другу станет худо и вообще не повезет, он протянет ему свою царственную руку*. Среди стилистических особенностей еще одной характерной чертой стихотворений Б. Окуджавы является употребление вставочных конструкций, создающее эффект непосредственного общения автора с читателем, и т. п., например, *(уж извините), (по делам или так, погулять), (виноват)*.

Также рассматриваются стратегии автора в пространственно-временном плане: пространственно-временные показатели, коммуникативные регистры речи, пространственно-временная позиция говорящего и т. д. Таким образом, представляется хронотоп как трехкомпонентная система (субъект + время + пространство), поскольку реализация

пространственно-временных отношений в художественном произведении фокусируется вокруг субъекта [Енукидзе: 20]. При этом обнаружилось, что в композиции стихотворения отражается удивительная баллансированность по времени и по пространству. Во временном плане композицию текста можно разделить на три времени (до войны — во время войны — после войны) и в пространственном плане — на три локуса(во дворе — на войне — Москва). Так, это стихотворение состоит из 6 строф. Первые 3 строфы описывают жизнь прошлого и последние 3 строфы — жизнь настоящего. Находясь в самой середине стихотворения(в последней строке 3 строфы), как будто на «границе» между прошлым и настоящим(или будущим), *война* является определяющим сюжет пространственно-временным локализатором. Такая постановка показывает, что *война*, проникающая в «щель» между прошлым и настоящим, является неким «мостом», соединяющим место в прошлом и в настоящем. Поэт не пытается бросить прошлое, а сохранить его, как «хранитель традиций». Этот образ-хранитель традиций характерен для стихотворений Б. Окуджавы. Невольно вспоминаются слова Пушкина, одного из учителей Б. Окуджавы: «Уважение к минувшему — вот черта, отличающая образованность от дикости».

Литература

Енукидзе Р. И. Художественный хронотоп и его лингвистическая организация. Тбилиси, 1987.

Золотова Г. А., Онипенко Н. К., Сидорова М. Ю. Коммуникативная грамматика русского языка. М., 2004.

Онипенко Н. К. Идея субъектной перспективы в русской грамматике // Русистика сегодня. 1994. № 3. С. 74–83.

Онипенко Н. К. Теория коммуникативной грамматики и проблема системного описания русского синтаксиса // Русский язык в научном освещении. 2001. № 2. С. 107–121.

Разговорная стилизация в монопьесе Е. Гришковца «Как я съел собаку»

Савоськина Евгения Владимировна
Студентка Курганского государственного университета, Курган, Россия

Евгений Гришковец — драматург, актер и режиссер, принадлежащий к поколению 90-х гг., является представителем нового сентиментального театра и экспериментальной драмы. В драматургических произведениях этого времени и направления ощутимы условно-символическое и игровое начала, интертекстуальность, внимание к ранее табуированным сфе-

рам изображения жизни. Драматургия обретает новый художественный дискурс, в котором огромную нагрузку несет слово.

Перечисленные особенности можно наблюдать и в пьесах Гришковца. По принципу «потока сознания» автор трансформирует драматическое действие в изложении рассказов о жизни, придавая при этом особое значение частностям. Действие в его пьесах, как правило, «размыто», им движет не поступок, а слово.

Пьесы Евгения Гришковца пользуются большой популярностью, однако их языковые особенности пока изучены явно недостаточно.

В нашем исследовании мы поставили цель выявить лингвистические черты, присущие монопьесе Е. Гришковца «Как я съел собаку», и аргументировать наше предположение о том, что в этом произведении имеет место разговорная стилизация.

Разговорная речь, помимо своей прямой функции — быть средством общения, выполняет и другие функции: в художественной литературе она используется для создания словесного портрета, для реалистического изображения быта той или иной социальной среды, а в авторском повествовании служит средством стилизации.

В основе приема стилизации лежит воспроизведение (имитация) определенных фонетических, лексических, грамматических и других особенностей, или колорита речи той эпохи, местности, социальной, возрастной, профессиональной или национальной группы людей, о которых ведется повествование [Москвин: 18].

Гришковец достигает максимальной приближенности к разговорному стилю на всех уровнях языка.

Разговорный колорит в пьесе достигается за счет привлечения фонетических средств разговорной речи. В частности, воспроизводятся фонетические, интонационные особенности сниженного стиля произношения (*щас, е-е-елки-и*). Поскольку разговорному стилю произношения свойственна редукция, обусловленная быстрым темпом речи, вялой артикуляцией, в произведении используются такие произносительные варианты, как, например, *нееe*!

На лексическом уровне можно отметить большое количество экспрессивно окрашенных слов. Причем, как правило, это лексика с функциональной окраской разговорного стиля (*короче, морячки, мытье, оплошала, пацаны, неохота*). В ряде случаев автор пьесы употребляет бранную лексику и эвфемизмы (*падла, мля*).

Разговорная стилизация создается и средствами фразеологии. Значительную часть фразеологического фонда русского языка составляет именно разговорная фразеология, которая представлена в проанализированной пьесе (*не дай бог, не дай боже*). Разговорные фразеологизмы

имеют разнообразные экспрессивно-оценочные оттенки, и их богатые стилистические возможности активно используются автором.

Гришковец прибегает также к средствам словообразования, характерным для разговорного стиля, используя, в частности, суффиксы субъективной оценки (*морячки*).

На морфологическом уровне необходимо отметить активное использование междометий и частиц, передающих различные эмоциональные состояния, что также является особенностью разговорного стиля (*ну, вот, ведь, елки зеленые, елки-палки, ооох)*.

Наибольшее количество черт разговорного стиля мы наблюдали на синтаксическом уровне. Обычные условия реализации разговорной речи (неподготовленность высказывания, непринужденность речевого общения, влияние обстановки и т. п.) с особой силой сказываются на ее синтаксическом строе. В зависимости от содержания высказывания, ситуации, уровня языкового развития участников речевого акта в разговорной речи используются весьма разнообразные синтаксические структуры, которые могут приобретать индивидуальный характер.

В пьесе можно было обнаружить различные проявления неполнооформленности синтаксических структур (*Неохота!!! Потому, что хоть я и не знал ничего конкретного, но подозревал, что ну конечно же все там как-то не просто так…чего я очень боюсь и что очень скоро начнется… обязательно…это так же, как ну…как…)*. Широкое использование неполных предложений обусловлено разными причинами: волнением говорящего, трудностями поиска нужного слова, неожиданными переходами от одной мысли к другой, диалогической формой речи и др.: *Никогда. Но раньше было как—то…я не знаю…а домой пришел, а дома нет. Ну, в смысле…что ли…Но с другой стороны, чего жаловаться—то очень многие ведь…*

Простые предложения в пьесе преобладают над сложными; из сложных чаще используются сложносочиненные и бессоюзные сложные предложения: *Три года думал, как буду ночевать дома и что буду спать, спать…А проснулся в 6 утра. Я проснулся в своей комнате…и думал: «А как дальше…Вот я дома…, а хочу домой…,а где дом?...Стоп! Где дом? А дома нету!*

В произведении можно обнаружить различные по значению вводные слова и словосочетания, а также вставные конструкции, разрывающие основное предложение: *Я расскажу о человеке, которого теперь уже нет, его уже не существует, в смысле — он был, раньше, а теперь его не стало, но этого, кроме меня, никто не заметил. И когда я вспоминаю о нем или рассказываю про него…Мне даже стыдно за него стано-*

вится, хотя я отчетливо понимаю, что это был не я. Нет, не я. В смысле — для всех, кто меня знает и знал,–это был я.

В пьесе «Как я съел собаку» чрезвычайно частотны различные виды повторов. Например, лексические повторы (*Да! Да!, да, да, я и сам так думаю…*), в том числе повторы глагола-сказуемого для обозначения длительности действия (*А мы ехали, ехали…Мимо Байкала. Мимо Байкала ехали долго, потом еще ехали…Город Улан-Удэ…*).

Обобщив сказанное, мы можем утверждать, что в пьесе «Как я съел собаку» имеет место разговорная стилизация, которую автор создает, используя языковые средства фонетического, лексического, грамматического уровней языка, причем максимальное количество разговорных элементов наблюдается на синтаксическом уровне. Использование черт разговорного стиля в пьесе можно, на наш взгляд, считать чертой идиостиля Е. Гришковца.

Литература

Гришковец Е. Как я съел собаку. М., 2004.

Москвин В. П. Стилистика русского языка. Приемы и средства выразительной и образной речи. Волгоград, 2000.

Антропоним в смысловом поле музыкального мифа (на материале романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита»)

Середухина Тамара Алексеевна

Студентка Нижегородского государственного лингвистического университета имени Н. А. Добролюбова, Нижний Новгород, Россия

Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» можно определить как миф многоуровневый, включающий в себя литературный, религиозный, политический и музыкальный мифы. Чертами музыкального мифа будут нераздельная слитность и взаимопроникнутость последовательных частей, слияние пространственно-временных моментов, субъектно-объектное слияние. Музыка не способна изображать физические предметы, но посредством символических образов, указывающих на содержание вещей, способна показать их сущность, которая живет вне времени.

Особое место в музыкальном мифе занимают антропонимы, имеющие прямое отношение к музыке. Всего в тексте романа содержится семь фамилий композиторов, из которых три *(Шуберт, Вьетан, Штраус)* употреблены непосредственно в связи с упоминанием о творчестве реальных личностей, три *(Берлиоз, Стравинский, Римский)* являются омонимичными фамилиям известных композиторов и одна (*Вагнер*) упоминается вскользь.

Ономастическая единица *Берлиоз* обладает самой большой содержательной глубиной. Широкий имплицитный фон данного антропонима создается посредством импликаций из эксплицитных значений *редактор МАССОЛИТа* и *композитор*. Первое значение актуализируется семами *'литератор'*, *'редактор журнала'*, второе реализуется в контексте: «Вы **Берлиоза** знаете? — спросил Иван многозначительно. — Это… **композитор**?» [Булгаков 2006: 693]. Омонимичность фамилий также подчеркнута лексемами *композитор-однофамилец, два (Берлиоза)*. Значения *редактор* и *композитор* связаны между собой семой *'литератор'*, которая в контексте романа актуализируется языковыми знаками *литературная ассоциация, секретарь (МАССОЛИТа)*. Эта же сема будет содержаться в энциклопедическом шлейфе онима *(Гектор) Берлиоз*: композитор был известен как писатель о музыке (издал сборник статей, трудился над мемуарами, писал тексты к своим операм «Беатриче и Бенедикт», «Фауст»).

Энциклопедическое знание о Г. Берлиозе позволяет реализовать и такой имплицитный смысл, как *основоположник демонизма*. Композитор был первым в истории европейской музыки, кто открыл дьявольский мир. Таким образом, семантический компонент *'мистическое'* входит в сильный импликационал значения *основоположник демонизма* и антропонима *(Гектор) Берлиоз*. Эта же сема, выраженная с помощью лексем *не привык (к необычным явлениям), странность, чертовщина*, оказывается в отрицательном импликационале ономастической единицы *(Михаил Александрович) Берлиоз*. С этой точки зрения, М. А. Берлиоз являет собой карикатуру на своего композитора-однофамильца.

Еще одним имплицитным смыслом в поле *Берлиоз* является *жертва*. Семами, входящими в сильный импликационал значения *жертва*, будут *'трагедия'*, *'казнь'* и *'смерть'*. Оба компонента помимо лексем *покойный, отрезать голову, похороны, панихида, убить, погибнуть* актуализируются тремя синонимическими рядами: 1) *Гибель, прискорбное событие, смерть, ужасная смерть;* 2) *Указать путь на рельсы, выбросить на рельсы;* 3) *Задавить трамваем, попасть под трамвай, накрыть трамваем, погибнуть под трамваем, зарезать трамваем, свалиться под трамвай, броситься под трамвай, погнать под трамвай.*

Языковой знак *отрезать голову* реализует ранее находящийся в потенции смысл *«Фантастическая симфония»* − первая романтическая программная симфония Г. Берлиоза. В семантическом поле *«Фантастическая симфония»* наиболее актуальными семами будут *'казнь'*, *'бал'*, *'ведьма'*, *'траур'*. Первый компонент связывает данное поле с полем *М. А. Берлиоз*: герой *«Фантастической симфонии»* кончает жизнь на эшафоте, где ему, как и булгаковскому герою, отрезают голову. Сема *'бал'* является точкой пересечения полей *«Фантастическая симфония»*

и *вальс*. Во второй части симфонии, носящей название «Бал», Г. Берлиоз впервые «симфонизирует» бытовой вальс. В романе Булгакова на балу у сатаны оркестром руководит король вальсов — Иоганн Штраус, а подготовка к балу Маргариты также осуществляется под звуки *«громового виртуозного»*, *«обезумевшего»* вальса. Семы *'ведьма'*, *'траур'* проводят параллель между Маргаритой и героиней «Фантастической симфонии» Гариэттой: и та, и другая – ведьмы. Маргарита появляется в романе под траурные звуки на похоронах Берлиоза. Появление ведьмы Гариэтты в пятой части симфонии сопровождается католическим заупокойным гимном «Dies irae».

Семантическое поле *жертва* актуализирует еще один имплицитный смысл *«Осуждение Фауста»*. Гектору Берлиозу принадлежит первенство в музыкальном прочтении философской драмы И. Гете. Композитор свободно трактует поэму: берлиозовский герой не освобождается от власти Мефистофеля, а ввергается вместе с ним в преисподнюю. Сема *'смерть'* оказывается точкой пересечения полей *жертва* и *«Осуждение Фауста»*: булгаковский Берлиоз подобно «музыкальному» Фаусту погибает по воле Воланда.

Музыка представляет собой не копию пространственно-временного мира, а копию переживаний. Музыка глубоко переживается человеком, происходит тесное соприкосновение бытия человека и музыкального бытия. Таким образом, музыка снимает границы пространственно-временного плана бытия и сознания, раскрывает новые планы и открывает путь к Всеединству.

Литература

Булгаков М. А. «Мой бедный, бедный мастер…»: Полное собрание редакций и вариантов романа «Мастер и Маргарита». М., 2006.
Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики. М., 2008.
Лосев А. Ф. Философия имени. М., 2009.
Никитин М. В. Основы лингвистической теории значения. М., 1988.

Роман Т. Толстой «Кысь» как интертекст

Таирова Мила Заировна
Аспирантка Национального университета Узбекистана имени Мирзо Улугбека, Ташкент, Узбекистан

Современные филологические исследования, ориентированные на многоаспектный анализ межтекстовых взаимодействий, позволяют смоделировать многоуровневую структуру интертекстуальности, представленную следующими уровнями: 1) парацитация; 2) лексическая цитата; 3) цитата — образ; 4) точечная цитация; 5) автоцитатция.

В тексте романа Т. Толстой «Кысь» встречаются интертекстуальные элементы каждого из выделенных уровней, организующих диалогические отношения между идентичными / неидентичными семантическими системами.

Уровень диалогических отношений между текстом романа «Кысь» и другими, не идентичными ему семантическими системами (уровень парацитации), может быть проанализирован в двух аспектах: 1) оглавление романа, которое отсылает к буквенной системе древнерусской азбуки; 2) всевозможные отсылки к наследию русской живописи.

Обращает на себя внимание трансформация алфавитно-буквенной инвариантной системы в ее романной реализации, которая связана с отсутствием некоторых графических знаков в алфавите — оглавлении, а также с расположением элементов алфавитной системы не в привычной для древнерусской азбуки последовательности.

Анализ диалога между такими семиотическими данностями, как система текста и система живописи бифункционален: с одной стороны, он выполняет функции дополнительных характеристик героя; с другой — актуализирует ироничное отношение автора к описываемому.

Уровень лексической цитации в романе представлен как отдельными лексемами, богатыми аллюзиями, так и выдержками из различных текстов русского культурного наследия.

В общей структуре иерархизированной системы эстетических кодов (интертексте) в качестве лексического дешифратора может быть рассмотрена лексема «мышь», представляющая собою цитату-словообраз. Специфика реализации образа мыши в художественной структуре романа «Кысь» соответствует постмодернистскому принципу «двойного кодирования»: это реконструкция и деструкция традиционных для этого образа смыслов одновременно.

Выдвигается тезис о высокой степени концептуализированности художественного (и в особенности поэтического) слова, позволяющей ученым-постструктуралистам рассматривать художественный текст как открытую структуру, включающую в себя бесконечное множество смыслов. В рамках цитатного письма Толстой стихотворные цитаты подвергаются деконцептуализации, потому как «культурная память» героя-повествователя не позволяет ему воспринимать поэтическое слово с учетом всех его семантических надстроек.

В качестве образа-цитаты рассматривается мифологический концепт коллективного бессознательного русского народа–Кысь. Сопоставительный анализ Кыси и сологубовской Недотыкомки позволил выявить ряд типологических / генетических сходств между этими ирреальными образами.

Как вариант точечной цитации анализируются имена персонажей романа «Кысь», в семантической структуре которых имеются аллюзийные намеки. Анализ этих компонентов толстовского текста помог определить, что смысловая структура многих имен в романе настолько сложна, что включает в свой состав как отсылки к литературным персонажам других художественных систем, так и намеки на реальные исторические лица.

Автоцитация, которую в романе « Кысь» реализует обращение писательницы к пушкинской тематике, представлена в творчестве Толстой поразному. Это обращение к фактам биографии поэта, обыгрывание пушкинских цитат, реконструкция образа Пушкина, идея рождения « второго Пушкина». В целом пушкинская тема в произведениях Толстой выполняет роль своеобразного лакмуса: будучи связана с идеей воплощения гармонии, она позволяет еще сильнее высветить дисгармоничность бытия.

Как разновидность интертекстуальности рассматривается неомифологизм, потому как последний ориентирован всегда на другую, сюжетно-образную структуру. В качестве неомифологических компонентов поэтики романа выделяются такие элементы текста, как: 1) мифологическая концепция времени и пространства; 2) архетип инициации, лежащий в основе сюжета романа; 3) индивидуально-авторские мифические сказания.

В современном литературоведении понятие неомифологизма употребляется в широком значении и подразумевает любое заимствование мифологических структур, в том числе и недавно сложившихся. Так В. Руднев говорит о неомифологизме, как о свойстве «культурной ментальности всего XX в., когда миф начинает восприниматься как существующий не только в архаическом варианте, но и как свойство человеческого сознания» [Руднев: 141].

Мифологизация образа А. С. Пушкина в русской культуре начинается еще со стихотворения М. Ю. Лермонтова «На смерть поэта». Этот процесс особенно активизируется в XX столетии. Специфика реализации пушкинского мифа в творчестве различных художников слова XX в., позволяет выдвинуть тезис о постепенной деканонизации образа поэта, которую до своего логического завершения доводит А. Витухновская, чей текст реализует крайне негативное отношение к образу Пушкина.

Т. Толстая создает свой собственный миф о Пушкине, смысловой доминантой в котором выступает осознание личности поэта как знака прошлого, что позволяет говорить о следовании традиции писательницей.

Таким образом, в ходе исследования было установлено, что нарочитая цитатность романа Т. Толстой, включающего в свой состав интертекстуальные элементы всех возможных уровней, позволяет критикам и исследователям рассматривать его как классический постмодернистский интертекст. Однако несоответствие плана выражения (гибридно-цитатный

язык) плану содержания (идея неизбежной деградации общества в рамках постмодернистского мировидения) в произведении оспаривает подобную точку зрения, позволяет рассматривать роман «Кысь» как пародию на тексты постмодернистского толка и говорить об антипостмодернистских интенциях автора.

Литература

Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М., 1997.

Лексические новообразования как черта идиостиля Вячеслава Иванова

Ульяненко Жанна Евгеньевна
Аспирантка Белгородского государственного университета, Белгород, Россия

На рубеже XIX–XX вв. в русском искусстве оформилось новое идейно-художественное и философско-эстетическое направление — символизм, теоретические корни которого восходят к идеям А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, В. Соловьева. Символизм был устремлен к интуитивному постижению мира, к воплощению в художественных образах мгновенного и вечного, неподвластного обыденному наблюдению. Средством выражения всего неуловимого, тонкого, таинственного стал символ, «обладавший универсальными возможностями интерпретировать мир в его духовно-материальной многоплановости» [Кузьмина: 27].

Особое значение для символизма приобретают лирические жанры; поэтическая речь наделяется особой музыкальностью, иррационально-магической силой, способной проникнуть в тайны духа. Пристальное внимание художников направлено в сторону античной культуры, которая становится не только богатейшим источником образов и сюжетов, но и особым пространством, служащим своеобразной ареной для диалога эпох.

Одним из ярчайших художников символизма, теоретиком, мыслителем, поэтом, переводчиком был Вячеслав Иванов, чьи философско-критические статьи во многом определили направление духовных поисков интеллигенции Серебряного века, повлияли в целом на эстетические взгляды младших символистов. В поэтическом творчестве Вячеслава Иванова нашли прямое отражение основные идейные установки русского символизма второй половины 1900-х годов. Его поэзия удивительно глубока, но сложна для понимания в силу некоторой медлительности, тяжеловесности, неторопливости стиха, ср.:

Взнесен ли нежный серп, повисли ль гроздья ночи –
Дух молит небо: «Стань!» — и Миг: «Не умирай!..»

Все, ждавшие вотще, в земле истлеют очи –
А в небо будет млеть мимотекущий рай
«Знамения» [Иванов: 2, 304].

Характерной особенностью поэтического языка художника является наделение отдельных звуков особым смыслом и выразительностью, ведь «истинный стих, по выражению самого Вячеслава Иванова, — тот, чье действие на душу невозможно вызвать другими звуками и иною мерою звуков <…> нельзя передать иным сочетанием тонов и иным ритмом» [Иванов: 3, 652]. Например, в стихотворении «Дриады» повторяющиеся звуки *з* и *д* создают особую атмосферу таинственности, волшебства, погружают читателя в неведомый обычному взору мир леса, ср.:

*О, **д**уши **д**ремные бе**з**ропотных **д**ерев,*
*Нам сестры темные — **д**риа**д**ы!*
*Обличья **з**ыбкие **з**еленооких **д**ев,*
***З**еленовейные прохла**д**ы,*
*Ковчеги легких **д**уш, святилища **д**ерев!*
«Дриады» [Иванов: 1, 746].

Неотъемлемой чертой идиостиля поэта в полной мере можно считать индивидуально-авторские новообразования (ИАН), часто выступающие уникальным средством выражения авторской позиции, характеристики того или иного образа, идеала, символа. Лексические новообразования, отмеченные нами в поэтических текстах Вячеслава Иванова, представляют собой разнородный материал, классифицируемый по различным основаниям: по частеречной принадлежности, способу образования, значению словообразовательного форманта и т. п.

Обилие авторских слов, очевидно, напрямую связано с идейно-эстетическими установками символистов, стремящихся обозначить словом невыражаемое, неподвластное пониманию рассудка. По мысли Л. И. Плотниковой, «созданное поэтом новообразование — это, как правило, авторское отступление от общепринятого, от нормы, и при этом отражающее индивидуальное видение и восприятие окружающего мира» [Плотникова: 199]. Подтверждением этому может служить любое из созданных поэтом лексических новообразований, например:

Так в золотой пыли заката
Отрадно изнывает даль;
И гор согласных так крылата
***Голуботусклая** печаль* «Осень»
[Иванов: 2, 311].

Индивидуально-авторские слова в поэтическом творчестве Вячеслава Иванова играют немаловажную роль в формировании идиостиля поэта. Одни и те же новообразования, включенные в разные стихотворения,

способствуют установлению между текстами отношения семантической эквивалентности, взаимно интегрируя смыслы друг друга, ср.:

И на одной из пирамид,
Вознесшихся над царством ***чарым****,*
Я видел — камень-адамит
Мерцает розовым пожаром...
«Видение» [Иванов: 3, 27].

Когда обвеет сумраком пламя тихоярых свеч
Ключарница глубин глубоких — Полночь ***чарая****,*
Росы усладной хмель устам палимым даруя,
Вожатая владычица неотвратимых встреч <…>
«Заклинание» [Иванов: 2, 366].

На наш взгляд, выделенное ИАН выступает в роли связующего звена между двумя стихотворениями, входящими в разные сборники, но сходными тематически. Кроме того, во втором примере появляется ряд других авторских слов: ***тихоярых*** *(свеч),* ***ключарница****, (росы)* ***усладной****.* Очевидно, такую концентрацию ИАН в одной строфе нельзя считать случайной: это позволяет поэту создать особую тональность стихотворения, соотносимую с его названием — «Заклинание». Действительно, обилие «диковинных» слов, дополняемое размеренностью ритма, создает ощущение присутствия при волшебном таинстве, совершаемом неведомым жрецом…

Таким образом, в качестве одной из важнейших черт идиостиля Вячеслава Иванова выступают лексические новообразования — слова, созданные поэтом в художественных целях, не зафиксированные в словарях и не употребляющиеся в узусе. В индивидуально-авторских словах находят отражение не только философско-эстетические взгляды поэта, его мироощущение, внутренние устремления и переживания, но и идейно-художественные установки русского символизма, провозгласившего в качестве ведущего принципа самобытность слова, его способность выражать и передавать тончайшие оттенки, качества, явления окружающей действительности, свободно переходить из одной эпохи в другую — его *символичность*.

Литература

Иванов В. И. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1971–1987.

Кузьмина С. Ф. История русской литературы XX века: Поэзия Серебряного века. М., 2004.

Плотникова Л. И. Словотворчество как феномен языковой личности. Белгород, 2003.

Художник и музыкант: точка зрения и языковые средства ее воплощения в рассказах З. Н. Гиппиус «Вымысел» и «Яблони цветут»

Федотова Ольга Владимировна
Студентка Казахстанского филиала Московского государственного университета имени Ломоносова, Астана, Казахстан

В произведениях З. Н. Гиппиус одной из центральных тем является тема творчества, связанная с разработкой проблем самосознания художника. По замечанию Л. А. Колобаевой, «модернизм оперирует образами как моделью сознания, а не объективного мира как такового» [Колобаева: 6]. Преломление действительности в индивидуальном сознании человека искусства выходит на первый план в рассказах З. Н. Гиппиус «Вымысел» и «Яблони цветут».

Люди искусства — это прежде всего личности, обладающие чувством прекрасного, чуткостью и глубиной восприятия. Восприятие же представляет собой взаимодействие между субъектом восприятия и внешним миром. М. Ю. Сидорова выделяет три способа языкового выражения этого взаимодействия. «Центральное место занимает *общеперцептивный* способ, основанный прежде всего на зрительном восприятии. В *частноперцептивном* способе актуализируется один из каналов сенсорного познания. При *интерпретационной* номинации к наблюдению добавляется эмоционально-оценочная реакция» [Сидорова: 151].

В тексте все три способа дополняют друг друга. Однако один из каналов восприятия может быть ведущим для определенного героя. В рассказе «Вымысел» главным персонажем является художница, ее точка зрения оказывается «мерой всех вещей». По словам Дж. Лакоффа, «наше восприятие может в сильнейшей степени зависеть от того, что мы знаем о том, на что смотрим» [Лакофф: 178].

Так, представления героини «Вымысла» о гадателе кардинальным образом отличаются от его реального облика. Окружающая обстановка также не совпадает с представлениями героини о магах: *Мне теперь казалось, что я опять* ***ждала чего-то особенного, мягких светов, таинственных ковров, одуряющих курений, чего-то волшебно-пугающего, — а странная пустота и белизна комнаты обманули меня, и страх, ползающий близко, был не тот, которого я, может быть, хотела, но нехороший, невнятный, тупой и тоскливо-душный, похожий на тусклый свет свечи в огромной комнате****.*

Для сознания художника важным оказывается цветовая гамма, освещение. Очень выразительными являются сравнения, основанные на визуальном сопоставлении предметов. Обращают на себя внимание чита-

теля визуальные лейтмотивы, в первую очередь *темный*. При описании интерьера акцентируется размер, форма предметов, их местоположение. Общеперцептивная номинация дополняется интерпретационной. В сознании художника страх оказывается сопоставимым с тусклым светом свечи, камин — с раскрытым старческим ртом. И черное, и белое вызывают ужас.

В рассказе «Яблони цветут» повествование ведется от лица музыканта. Профессиональная лексика, связанная с музыкальной тематикой (рапсодии, фуги, прелюдия, концерт, эстрада, техника, экспрессия), символизирует не жизнь, а лишь пародию на нее — жалкое и скучное существование. В рассказе прелюдия противопоставлена малороссийской песенке, которая входит в личное пространство говорящего и напоминает «далекие годы, темный, теплый сад и, может быть, чьи-нибудь милые, забытые глаза».

В рассказе «Яблони цветут» расширяется поле слуха, преобладают музыкальные образы. Противопоставляется игра музыканта и естественные звуки, музыка природы. Стихия неестественности — пьесы — характеризуется атрибутом *трескучие*. Гаммы, пьесы, фуги противопоставляются весеннему шуму. Звуки природы дают успокоение, помогают почувствовать связь со всем миром, с божественным началом в нем: *Свои **фуги** я забросил; опять я слышал в душе **что-то такое, что светлее всяких фуг**, опять я искал — и не мог найти. Оно было тут, близко, **в весеннем шуме, в весеннем запахе***.

В рассказе при описании восприятия героев частотна частноперцептивная номинация, связанная с аудиальным каналом восприятия. При этом шепот, шорох, приглушенные звуки в тексте приобретают положительные коннотации, а треск, свист, повышенные тона становятся знаками надвигающейся катастрофы. Поступь Марты неоднократно называется *шорохом*. Говорят герои тоже как бы приглушенными голосами: *спросил я тихо, и она запела тихо, почти говоря* и т. п. Звук рояля, напротив, кажется герою *противным, резким и слишком определенным*.

Искусственность связана с матерью героя, естественное начало — с образом Марты. Само имя Марта ассоциируется с мартом, весной, которую так любит герой рассказа. Именно после встречи с ней его обоняние заостряется, он понимает, что духи его матери «пахнут не настоящей весной». Интересно, что Марта сама себя переименовала: ***Я— Марфа, но Марта красивее**, и потому меня так называют*. Кроме того, ее фамилия тоже оказывается говорящей — *Корен*ева. Эта героиня по-настоящему сохраняет связь с природой, чувствует ее, является ее частью. В отличие от Володи, который порой испытывает страх перед величием природы, Марта живет в гармонии с миром.

Можно заключить, что «Яблони цветут» в большей степени аудиальный рассказ, «Вымысел» — визуальный. Это связано с тем, какой канал восприятия у главного героя является ведущим. Так, музыкант («Яблони цветут») больше и лучше слышит, художник («Вымысел») — видит. И в первом, и во втором случае в итоге исключительные способности становятся причиной личной драмы героев. В «Вымысле» художница как бы переполняется «видением», у гадателя она «прожила все свои мгновенья, часы и годы... видела все и всех». Знание, видение будущего отделяет графиню от всего остального мира, делает ее одинокой, лишенной любви и счастья. В рассказе «Яблони цветут» герой стремится слышать прекрасное в природе, в любви к Марте, но выход из искусственного, противоестественного мира, в котором он заточен собственной матерью, оборачивается смертью близкого человека и духовным опустошением музыканта.

Литература

Лакофф Дж. Женщины, огонь и опасные вещи. Что категории языка говорят нам о мышлении? М., 2004.

Колобаева Л. А. Русский символизм. М., 2000.

Сидорова М. Ю. Грамматика художественного текста. М., 2001.

Роль дистантных отношений в структурировании и понимании художественного текста

Чигиринова Александра Владимировна
Магистр Гродненского государственного университета, Гродно, Белоруссия

Дистантные отношения реализуются в рамках текста по средствам повторной номинации, суть которой кроется в повторении одного и того же элемента смысла несколькими именующими знаками, что образует ряд или цепочку языковых номинантов для некоего объекта реальной действительности. Сам же объект остается постоянным. Для текста это существенно в том смысле, что «наличие в следующих друг за другом предложениях слов, которые обозначают один и тот же объект, способствует семантической организации текста» [Домашнев, Шишкина, Гончарова: 35].

Повторная номинация может быть: 1) *Идентичной*, если денотат во втором случае получает то же обозначение, что и в первом, или *вариативной*, когда новое наименование отличается от предыдущего; 2) *Смешанной*, при которой в номинационной цепочке чередуются вариативные и идентичные обозначения. Промежуточное положение между идентичной и вариативной номинациями занимает идентичная номинация

с транспозицией: явление обозначается словами, семантически идентичными, но различающимися по принадлежности к части речи.

С функциональной точки зрения номинации можно разделить на *прямые и косвенные* [Гак 1987]. К прямым относятся те, что являются естественными при данном уровне знания объекта собеседниками. Косвенные обозначения опираются на предыдущие прямые обозначения или на ситуацию. К *прямым* обозначениям относятся имена собственные и конкретные лексические обозначения при неизвестности или отсутствии имени собственного. К *косвенным* номинациям относятся местоимения (в силу их грамматической природы) и оценочные обозначения. *Абстрактные* наименования даются на основе отвлеченных признаков лица или предмета. В качестве абстрактных номинаций выступают слова с обобщенным значением пола, возраста, социальной роли и т. п. Относительные, или *релятивные* номинации отражают отношение референта или денотата к источнику наименования или к персонажам возможного мира текста. *Квалификативные* номинации передают субъективно-оценочное отношение именующего к объекту. *Тождественные* номинации соответствуют синонимическим обозначениям лица или предмета. Перечисленные выше номинации противопоставляются *косвенным*, в число которых включается местоименная номинация [Гак 1977]. Приведенная классификация позволяет установить парадигматические отношения между темообразующими элементами текста, эксплицирующими его макроструктуру.

Большой интерес представляет варьирование повторных номинаций. В выборе отражаются все компоненты, все стороны акта номинации, акта речи: изменение самого объекта по мере развития повествования, отношение говорящего и собеседника к объекту, взаимоотношения между говорящими, авторская позиция. Нередко имеет место контаминация отношения говорящего или другого участника действия и автора. В таком случае тип избираемой номинации может выступать как одна из характерных особенностей, как один из формальных признаков несобственно-прямой речи.

При широком варьировании номинационная цепочка выступает как костяк сюжета, как схема повествования, касающегося определенного объекта. Важное назначение варьирования при повторных номинациях — раскрытие объекта по мере осознания его говорящим. Нередко автор повествования, говоря о первой встрече с таким-то персонажем, называет его обобщенно «какой-то человек», затем обозначения уточняются по мере того, как он узнает его профессию, черты характера и происходит раскрытие объекта от самого общего обозначения к точному при помощи варьирования номинаций.

Так же повторная вариативная номинация используется для передачи отношения автора или персонажа к лицу или предмету, о котором идет речь. Это происходит при помощи слов, которые всегда сохраняют экспрессивно-оценочный оттенок. Но тем же целям могут служить и самые обычные обозначения поставленные в определенный контекст. И, наконец, варьирование повторных номинаций может отражать изменение отношений между персонажами, изменение их взгляда на определенный предмет и их отношения друг к другу. Могут варьироваться номинации не только отдельного лица или предмета, но и ситуации в целом. Но ситуация представляет собой более сложное образование, чем отдельный ее элемент, так как она включает ряд предметов, отношений между ними и отношений персонажей и говорящих к этим предметам и связям между ними. Поэтому по своей внутренней форме номинации одной ситуации могут быть еще более разнообразными, чем номинации отдельного объекта.

Итак, повторная номинация может принимать различную форму и выполнять в художественном тексте различные функции: семантическую (первичную) и вторичные: строевую и стилистическую. Несмотря на то, что дистантные отношения, представляемые как повторная номинация, являются одним из основных элементов понимания текста, надо также отметить, что важность осуществления повторной номинацией стилистической функции в рамках структурирования художественного текста нельзя игнорировать. Вариативная стилистическая повторная номинация является весьма существенной для организации художественного текста, т. к. она позволяет очень тонко выразить изменения объектов и отношения говорящих к ним, а также взаимоотношения между персонажами произведения. А это в свою очередь имеет прямое отношение к пониманию основных конструктов текста и, соответственно, его адекватного понимания в целом.

Литература

Гак В. Г. К типологии лингвистических номинаций // Языковая номинация: В 2 т. М., 1977. Т. 1. С. 230–293.

Гак В. Г. Повторная номинация, ее структурно-организующие и стилистические функции в тексте // Лингвистические и методические проблемы преподавания русского языка как неродного. М., 1987. С. 24–33.

Домашнев А. И., Шишкина И. П., Гончарова Е. А. Интерпретация художественного текста. М., 1983.

Секция

«Русский язык и новые информационные технологии»

Модели образования телескопных жаргонных дериватов (на материале русского компьютерного жаргона)

Барт Мария Вячеславовна
Соискатель, Сыктывкарский государственный университет, Сыктывкар, Россия

В работе анализируется русский компьютерный жаргон (РКЖ) — слой лексики, который используется в общении на профессиональную тему специалистами и пользователями компьютеров; это живой и подвижный пласт языка, имеющий свои законы словообразования. В частности рассматриваются модели построения телескопных лексем.

Телескопия понимается как подвид компрессивного словообразования, заключающаяся в объединении двух связанных определительным отношением полнозначных слов с одновременным усечением одного из них или обоих и в создании новой, единой формально и семантически, монолитной единицы [Сухова 2003: 5].

Сложность моделирования и чрезвычайное структурное многообразие телескопных единиц является следствием непредсказуемого характера процесса их образования: усечение одного из исходных компонентов включает в себя большую часть слова или сводится до одного слога или даже буквы.

Многочисленную группу простой модели составляют двухкомпонентные телескопные единицы.

Субстантивные телескопизмы образуются на базе имен существительных. Полные телескопизмы данного типа репрезентированы двумя моделями.

Элиминируется конечная часть первого компонента и начальная часть второго: **програзм** < *прогр*амма + орг*азм* (состояние высшего удовлетворения от программирования), **яблофон** < *яблo*ко (< Apple) + ай*фон* (< IPhone) (устройство-айфон фирмы-производителя Apple), **мерзила** < *мер*зость + моз*ила* (браузер Mozilla), **хамер** < *ха*кер + ла*мер* (хакер (опытный программист) и ламер (неумелый программист) в одном лице).

Конец слова соединяется с концом другого слова: **нетикет** Интер*нет* + эт*икет*.

Частичные телескопизмы продемонстрированы тремя своеобразными моделями.

К полной форме первого компонента присоединяется усеченный конец второго компонента: **кейген** < *кей* (< key) + *ген*ератор (< generator) (генератор ключа).

Укорачивается конечный элемент первого слова, второе слово остается полным: **можлоб** < *мо*дем + *жлоб* (модем).

Высоко востребованы гаплологические телескопизмы. На конец основы одного слова накладывается омонимичное начало другого слова: **микрохи** < ми*кро* + *кро*хи (микросхемы), **рархив** < R*AR* + *ар*хив (программа-архиватор RAR), **тормозила** < тор*моз* + *моз*ила (браузер Mozilla).

Телескопные слова, образованные по данным моделям, аккумулируют в себе значения обоих знаменательных слов.

Адъективно-субстантивные телескопизмы строятся на основе атрибутивного словосочетания. Полные телескопные единицы иллюстрируются продуктивной моделью.

Усечению подвергаются оба конечных фрагмента мотивирующего словосочетания: **мылсерв** < почтовый (*мыл*ьный < e-mail) *серв*ер, **примат** < *при*кладной *мат*ематик, **сисадмин** < *сис*темный *админ*истратор, **сисоп** < *сис*темный *оп*ератор, **матобес** < *мат*ematическое *обес*печение, **ось** < *о*перационная *с*истема, **рунет** < *ру*сский + Интер*нет* (русская или русскоязычная часть Интернета), **бенет** (транслитерация) или **байнет** (транскрипция) < *бе*лорусский + Интер*нет* (*бе*лорусская или *бе*лорусскоязычная часть Интернета).

Частичные телескопные образования представлены следующей моделью.

Утрачивается конец зависимого компонента, стержневой не изменяется. Неординарность в моделях РКЖ выражается в использовании в качестве основ усеченных препозитивных прилагательных:

• Компьютеризмов **офсайт** < *оф*ициальный + *сайт*, **матплата** < *мат*еринская + *плата*.

• Буквально переведенных компьютерных лексем с английского на русский язык **синезуб** < *син*ий (< blue) + *зуб* (< tooth) (устройство Bluetooth).

• Образованных с помощью фонетической мимикрии **голдед** < *гол*ый (< Gold) + *дед* (< Edit) (редактор почты Gold Edit).

Адъективные телескопные лексемы создаются на базе имен прилагательных. В материале исследования выявлены полные телескопизмы данного типа.

Редуцируется конечная часть первого компонента и начальная часть второго: **портатибильный** < *портати*вный + мо*бильный* (переносной компьютер).

В телескопных лексемах этих моделей один компонент определяет другой, дополняет и уточняет его значение.

Приведенные жаргонизмы в последствие становятся ядром для порождения других жаргонных дериватов: в РКЖ обнаруживаются комбинированные модели телескопизмов. В рамках данных моделей присутствуют только полные телескопизмы, поскольку их общая модель строится на основе атрибутивного словосочетания с сопровождением суффиксации.

Образуется мутационная модель телескопных слов: *-чик:* **рунетчик** < рунет + -чик, **бенетчик** < бенет + -чик.

Возникает модификационная модель телескопизмов: *-ниц(а):* **сисопница** < сисоп + -ниц(а).

В ее образовании участвуют суффиксы, имеющие отпечаток стилистической окраски: *-к(а):* **сисопка** < сисоп + -к(а), **приматка** < примат + -к(а); *-ша:* **хамерша** < хамер + -ш(а); *-чик:* **сисадминчик** < сисадмин + -чик; *-к(а):* **оска** < *ос*+ -к(а).

Конструируется транспозиционная модель телескопизмов: *–и-ть:* **сисопить** < сисоп + -и-ть, **сисадминить** < сисадмин + -и-ть.

Телескопизмы, построенные по комбинированным моделям, получают новое значение, передающее дополнительную информацию о лице, предмете или явлении компьютерного мира.

Малочисленную группу в РКЖ занимают телескопные трехкомпонентные образования.

Отбрасывается конечный элемент трех знаменательных слов: **опсос** < *оп*ератор *со*товой *с*вязи, **мезделмаш** < *меж*дународные *дел*овые *маш*ины.

Телескопные дериваты в РКЖ представляют спорадические образования, отдельные структурные элементы которых не повторяются в других образованиях с тем же значением. Как следствие, они являются воплощением нестандартности, разрушают тривиальные представления о построении моделей и отказываются от привычных стратегий в словообразовании, выступают за беспредельное использование возможностей языка, а также реализуют задаваемый современностью принцип рациональности и экономичности в языке в сравнении с описательными выражениями.

Литература

Сухова Е. А. Эволюция видов лексической компрессии в истории функциональных стилей французского языка. Дисс. … канд. филол. наук. М., 2003.

Никнейм как часть русского культурного пространства

Грушецкая Юлия Андреевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Язык — хранитель культурной информации, «главное внутреннее орудие человеческой культуры» [Суперанская 2003: 57]. Последняя в свою очередь немыслима без такого понятия как имя, в котором, по словам А. Ф. Лосева, заключено «все наше культурное пространство, накопленное в течение веков» (цит. по: [Гудков: 60]). Среди имен, являющимися основными хранителями культурных реалий, можно выделить имена собственные (далее — ИС). Существуют различные определения ИС, так как его изучением занимались многие ученые (Ю. С. Степанов, Д. И. Руденко, А. В. Суперанская и др.). Наиболее полное было дано А. В. Суперанской: ИС «связывается не с классом, а с индивидуальным предметом <…> или даже с несколькими одноименными объектами, из которых каждый воспринимается индивидуально. Собственное имя <…> не связано с понятием (не имеет основной коннотации), но может иметь побочные дополнительные коннотации (если именуемый объект достаточно хорошо известен)» [Суперанская 2009: 113].

Любое имя несет в себе некий смысл и значение, ИС не является исключением. Например, имя Вадим произошло от древнерусского слова *вадити*, что значит *обвинять*, *клеветать*. Конечно, это не означает, что все мужчины с именем Вадим — клеветники, однако существует теория, что имя несет в себе мистическую составляющую, так как оно носит энергию человеческого бытия и имеет определенное влияние на человека. Именем «выражается тип личности, онтологическая форма ее, которая определяет далее ее духовное и душевное строение» [Флоренский: 481]. Существование человека невозможно без имени, т. к. оно «предопределяет личность и намечает идеальные границы ее жизни» [Там же: 496]. Именно поэтому в древности дарование имени ребенку имело важнейшее значение.

Несмотря на то, что мистическая сторона имени до сих пор не безразлична людям, современная лингвокультурная ситуация отодвинула сакральность имени на второй план: общество, оказавшись под влиянием массовой информатизации и развития Интернета, получило возможность выбирать и придумывать себе имя. Ввиду этого в русскую когнитивную базу внедряется такая реалия, как никнейм, что является основным объектом исследования данной работы.

Актуальность темы «Никнейм как часть русского культурного пространства» можно объяснить следующим:

1. Увлечение Интернет-общением породило, во-первых, разные формы общения (ICQ, Skype, Вконтакте, блоги, форумы, чаты и пр.), отличающиеся друг от друга по разным параметрам (например, большая / меньшая степень анонимности). А во-вторых, простимулировало буйную фантазию русского народа, в особенности, молодежи, которая придумала самые разнообразные по форме и содержанию никнеймы.

2. Никнейм — это сетевое *имя*, псевдоним, которое должно занимать определенное место в системе имен. С одной стороны, это ИС, так как никнейм указывает и индивидуализирует. С другой стороны, никнейм несет в себе такую черту имени нарицательного, как характеристика именуемого объекта. Однако имя нарицательное, характеризуя объект, «соотносит именуемый предмет или группу предметов с классом» [Суперанская 2009: 113], что не свойственно никнейму, который дает характеристику объекту без его обобщения. Таким образом, никнейм более тяготеет к ИС, а так как данная проблема в теории ИС еще не поднималась, то можно предположить, что исследование в этой области может внести вклад в общую теорию имени собственного.

Проанализировав эмпирический материал, взятый из разных форм общения, мы классифицировали никнеймы по следующим группам:

1. ИС как таковые. В смысловом отношении они интересуют нас меньше всего, так как, являясь производными от реальных имен или фамилий, которые носит человек, они характеризуются самой меньшей степенью анонимности. Однако в данном контексте ИС интересны в плане словообразования (наличие огромного количества диминутивов среди никнеймов: *Эльчонок, Асьенка, Dashe4ka*) и графического оформления (*ИрSен, Ksuncha, Galuusik, var_var*).

2. Прецедентные имена, в которых прослеживаются литературные мотивы и доминация именно детской литературы: *Fedor Sumkin, Sinderella, Azazel, Багира, Весельчак У, Бэмби;*

3. Зооморфизмы и флороморфизмы: *Kotik, City Lion, TipSy SQuirrel, Piton, Конь-Блин-Огонь, Орхидея, Lola Rose;*

4. Внешние характеристики человека: *Лысенький, Безобразие, Beauty and tall, teeny;*

5. Личные качества человека, характеристика: *мнЕ нужЕн рИтм, Маэстро, ferrarigirl, Slastena, Bohemienne и пр.;*

6. Указание на интересы человека. Например, никнейм из «Вконтакте»: *Екатерина «Фэн-шуй» Харина*. Между именем и фамилией пользователь представил свой никнейм, который характеризует его как человека, интересующегося китайской культурой, а именно практикой символического освоения пространства.

По результатам исследования нами были сделаны выводы о большом влиянии англо-саксонской и американской культур: превалирование никнеймов на английском языке над русскими, а также склонность к написанию русских слов латиницей (несмотря на то, что в реальной жизни человек менее американизирован); тенденции к созданию иронии и каламбура (*Кинул Фродо на Кольцо, гвоздогрызка*); независимости выбора никнейма от формы общения (проведено исследование на основе политических и спортивных форумов) и др.

Современный человек в виртуальном пространстве стал немыслим без сетевого имени, которое дало ему возможность создать себе образ, скрыв свое реальное «Я». Никнейм как Интернет-реалия прочно вошел в зону русского культурного пространства, став тем самым неотъемлемой его частью.

Литература

Гудков Д. Б. Прецедентное имя и проблемы прецедентности. М., 1999.
Суперанская А. В. Общая теория имени собственного. М., 2009.
Суперанская А. В. Словарь русских личных имен. М., 2003.
Флоренский П. А. Имена: Сочинения. М., 2006.

Никнейм как особая антропонимическая категория

Журавлева Екатерина Александровна
Студентка Несвижского государственного колледжа имени Якуба Коласа, Несвиж, Белоруссия

Корнелюк Александр Александрович
Студент Минского государственного лингвистического университета, Минск, Белоруссия

Современная антропонимическая формула презентации личности представлена в русском языке фамилией, именем и отчеством человека. Выбор фамилии и отчества строго регламентирован. Личное имя дается человеку при рождении родителями и отражает их желание видеть своих детей соответствующими тем качествам, которые традиционно заложены в имени. Никнейм несет на себе функцию самопрезентации личности и входит в периферийную зону современного антропологического поля.

В сетевой литературе понятие «никнейм» рассматривается как прозвище, кличка Такое понимание связано, вероятно, с этимологией слова (англ. nickname — «кличка», «прозвище»). Действительно, прозвище, как и никнейм, выступает в качестве дополнительного идентификатора личности в неофициальной сфере общения, но в отличие от последнего не является способом самопрезентации личности, так как прозвище

присваивается человеку социумом за какие-либо отличительные черты внешности, характера и т. д.

На наш взгляд, ближе к пониманию сущности никнейма те исследователи, которые считают его разновидностью псевдонима (греч. ψευδής — «ложный» и греч. όνομα — «имя»). В объективной реальности псевдонимами чаще всего пользуются представители искусства и политики. В виртуальной реальности использование никнейма обязательно для каждого члена Интернет-сообщества. Выбор оригинального никнейма — одно из основных правил сетевого поведения.

Некоторые исследователи отождествляют понятия «никнейм» и «логин», однако мы считаем, что такое отождествление не корректно: логин — это идентификатор, который используется для входа в защищенную систему и не несет на себе функцию самопрезентации личности.

Никнейм полифункционален. В числе универсальных функций никнейма М. Г. Чабаненко [Чабаненко: 4–5] выделены следующие: 1. Функция самопрезентации (никнейм является знаком самоопределения личности); 2. Дискурсивная функция (образ говорящего, обозначенный в имени, детерминирует его речевое поведение); 3. Контактоустанавливающая функция (никнейм, несущий формой и содержанием определенную систему общих фоновых знаний говорящего и адресата, способен выступать как кодирующий с позиции субъекта и декодирующий с позиции адресата знак); 4. Эмоционально-экспрессивная функция (выбором определенного никнейма субъект оказывает воздействие на адресата); 5. Игровая функция (сокрытие личности за ником позволяет выстраивать линию своего речевого поведения, не опасаясь повредить собственной репутации).

Говоря о языковой природе имен собственных, В. А. Никонов подчеркивает, что «имя — это слово и, как все слова, подчиняется законам языка» [Никонов: 6]. Следовательно, никнейм как разновидность онимов может быть описан в лингвистических категориях.

Попытки классифицировать никнеймы по различным признакам широко представлены в сети, однако мы осмелимся предложить свое видение этой проблемы.

В структурном плане все никнеймы можно представить в виде 2 групп: а) Монокомпонентные наименования (*Катя, Сл@в*); б) Поликомпонентные наименования (*Кошка Дымка, Ready4BadWeather*).

По морфологическому признаку монокомпонентные наименования можно отнести к одной из следующих групп: а) Именные (*Realist, ОНА*); б) Атрибутивные (*Свеж, Любопытный*); в) Глагольные (*Беги, нацелуюсь*); г) Наречные (*Неважно, ОЧЕНЬ*).

Монокомпонентные наименования могут быть представлены непроизводными словами и производными.

Наиболее продуктивными среди производных наименований оказались следующие способы словообразования: а) Суффиксальный (*Солнышко, diletantka*); б) Префиксальный (*не-кошка, АнтиЗло*); в) Сложения (*свиноподонак, птичка-невеличка*); г) Сложения в сочетании с суффиксацией (*Белоснежка, Волкодав*).

Что касается поликомпонентных наименований, то среди них мы выделили никнеймы, равные: а) Словоформе (*из пепла, 4U*); б) Сочетанию слов, связанных сочинительной связью (*Добрая, но Жестокая!, Белое Безмозглое, И красива и умна*); в) Сочетанию слов, связанных подчинительной связью (*Одинокая Луна, Дама с соб@чкой, Шол_Мимо*); г) Части высказывания (*Eat4Live, LikeABun, 2–4Sport*); д) Целому высказыванию (*Можно спрошу?, LifeIsGame*).

С точки зрения семантики никнеймы в русскоязычном Интернет-пространстве представлены разнообразными лексико-семантическими группами [Журавлева, Корнелюк: 85–88].

Мы посчитали возможным выделить такие семантические сферы, как «Человек», «Культура», «Природа». В каждой сфере нами были выделены определенные смысловые поля. Принцип выделения семантических полей мы покажем на примере сферы «Культура», где нами выделены следующие поля: а) Имена исторических личностей и политических деятелей (*Аристотель, НеПутин*); б) Имена мифологических и библейских персонажей (*Венера, ВЕЛЕС, Лилит*); в) Имена героев литературных произведений, сказок и кинофильмов (*Офелия, Кощей, Агент 007*); г) Предметы материальной культуры (*Башмак, VALIDOL*).

Конечно, наше описание не претендует на исследовательскую полноту. Предложенная классификация может быть дополнена или пересмотрена с учетом других лингвистических и экстралингвистических факторов.

Результаты наших наблюдений могут быть использованы при создании компьютерного генератора никнеймов по заданным пользователем критериям.

Литература

Журавлева Е. А., Корнелюк А. А. Никнейм как разновидность антропонимов // Сборник материалов Международного Форума студенческой и учащейся молодежи «Первый шаг в науку — 2009». Минск, 2009. Т. 1.

Никонов В. А. Имя и общество. М., 1974.

Чабаненко М. Г. Молодежный дискурс как реализация типовой и индивидуальной языковой личности. Автореф. дисс. … канд. филол. наук. Кемерово, 2007.

Метаязыковая рефлексия участников Интернет-общения в отношении иноязычных заимствований

Козлова Евгения Евгеньевна
Аспирант Томского государственного университета, Томск, Россия

Активное развитие современных информационных технологий в последние десятилетия позволило исследователям-лингвистам определить новую сферу изучения языка − Интернет-коммуникацию, синтезирующую признаки письменной и устной речи. Одним из объектов исследований лингвистов в Интернет-среде становится метаязыковое сознание носителя русского языка [Обыденное метаязыковое сознание: 400–458]. Однако рефлексия носителя языка, вызванная изменениями языковой действительности в результате внедрения в нее иностранных заимствований, в Интернет-дискурсе пока не изучалась. В связи с интенсивным внедрением в русский язык большого числа иноязычных слов изучение рефлективной деятельности языкового сообщества в этой области представляется актуальным.

Цель работы — выявить способы проявления метаязыкового сознания носителей русского языка по отношению к заимствованиям в Интернет-среде и проанализировать средства их выражения, метаоператоры, в метатекстах (МТ). Материалом для анализа послужили 180 МТ участников Интернет-общения., выявленных в Интернет-дневнике «Живой журнал» за 2005–2009 гг. (объем выборки 5 млн. знаков).

В основу классификации МТ по способу проявления метаязыкового сознания были положены функции языкового сознания, выделенные Г. В. Ейгером [Ейгер: 30–39]. Под способом проявления метаязыкового сознания понимается система языковых средств, отражающая определенную функцию языкового сознания.

В результате анализа были определены три основные группы МТ:

1. МТ, содержащие оценочную рефлексию. В Интернет-общении они либо направлены на оценку процесса внедрения заимствованных слов в русский язык в целом, либо выражают оценку отдельного иноязычного слова.

Основным компонентом высказываний обеих групп являются метаоператоры, отражающие эмоционально-личностное отношение носителя языка к оцениваемому явлению или факту. Характер оценки может быть нейтральным (метаоператоры: *не против [иностранных слов]; спокойно отношусь [к заимствованиям]; мне без разницы, как говорят*), положительные (*замечательное, удивительное, удобное, хорошо звучащее [слово]; никакими русскими словами этого не передать*) или отрицательным

(не (очень) люблю; не признаю; какое-то кривое слово; вгоняет в ступор; это слово чудовищно). Оценка выражается рационально или эмоционально.

Существенной особенностью МТ, содержащих оценочные характеристики, является стремление автора метатекста установить причины использования иноязычного слова и объяснить позитивное или негативное отношение к нему. В такой языковой деятельности наряду с оценочной проявляется также регулятивно-управляющая функция метаязыкового сознания.

2. МТ, содержащие толкование заимствованного слова.

В зависимости от формы представления МТ выделены описательный и синонимический способы толкования заимствованных слов.

Описательный способ, который включает описательно-логическую и собственно описательную разновидности, сопровождается метаоператорами: … — *это …; слово … означает …; это специальное слово для того, чтобы …; это значит, что …* и т. д.

При синонимическом способе сопоставляются иноязычное и русское слово.

Также представляют интерес толкования, где участник Интернет-общения интерпретирует заимствованное слово не только для снятия языкового напряжения, но и как способ выражения своего личного видения языковой действительности.

Толкование наиболее полно отражает интерпретационную функцию языкового сознания.

3. МТ, содержащие указание на функциональную характеристику заимствованного слова.

В этой группе МТ участник Интернет-общения указывает на характеристики иноязычных слов в различных аспектах:

● Нормативном, при котором единицы рассматриваются говорящим как соответствующие норме или отклоняющиеся от нее (метаоператоры: *так правильно называть; …звучит правильнее; неправильное ударение ставят*);

● Ксеноразличительном, содержащем указание на язык-источник заимствованного слова (*по-английски означает ...; далеко не русское слово; …не является русским; [слово] вполне обрусевшее*);

● Вероятностном, включающем указание на частоту употребления заимствования (*очень часто употребляется*; *мало кто знаком со словом; это слово не прижилось*);

● Темпоральном, предполагающем осознание языковых единиц с точки зрения времени появления в русском языке (*[слову] всего несколько лет*; *это неологизм*; *это раньше значило*; *новое слово*).

Метаязыковое определение характеристики заимствования связано со стремлением передать участнику Интернет-общения дополнительную информацию о новом слове.

Таким образом, анализ показал достаточно частотное использование в Интернет-среде МТ, объектом осмысления в которых является иноязычное слово. Активное проявление метаязыкового сознания объясняется пристальным вниманием общества к проблеме иноязычным заимствований. Чаще всего подвергаются рефлексии англицизмы, проникшие в русский язык в последние десятилетия. Среди основных способов проявления метаязыкового сознания лидирует функциональный (45 % всех МТ). Возможно, это связано с многочисленностью осмысляемых функциональных признаков (нормативный, ксеноразличительный, вероятностный, темпоральный). Второе место занимает оценочный способ (30 %). Здесь преобладают МТ с эмоциональной окраской, свидетельствующие о высокой степени эмоционально-личностной активности носителя языка в отношении заимствований. Достаточно широко представлен и интерпретационный способ (25 %): МТ, содержащие толкование, направлены на снятие языкового напряжения в общении и привлечение внимания к собственному пониманию конкретного слова.

Литература

Ейгер Г. В. Механизмы контроля языковой правильности высказывания. Харьков, 1990.

Обыденное метаязыковое сознание: онтологические и гносеологические аспекты. Кемерово; Барнаул, 2009.

Глагольная метафора в компьютерной сфере

Колясева Алена Федоровна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В докладе предпринята попытка исследовать метафорический когнитивный механизм глагольной номинации в компьютерной сфере. Поскольку компьютерные технологии прочно вошли в жизнь и сознание человека (в том числе языковое), нам представляется возможным рассматривать успешно функционирующую в русском языке лексику этой сферы независимо от ее происхождения с целью вскрыть основные метафоры рассматриваемого дискурса — «структурные метафоры» в терминологии Дж. Лакоффа и М. Джонсона [Лакофф, Джонсон: 35].

На основании такого анализа были выявлены следующие метафоры: 1) Компьютер — это отдельный мир с собственным временем и простран-

ством (см., например, [Лейбов]); 2) Компьютер — это книга; 3) Компьютер — это механизм; 4) Компьютер — это живое существо.

В работе более подробно рассматривается первая из указанных метафор. Словосочетание *виртуальная реальность*, понимаемое как «реальность, отличная от действительного, материального мира, основой которой будут являться нематериальные понятия — информация, мысли и образы» [Репкин], прочно вошло в употребление. В большинстве случаев под виртуальной реальностью подразумевается именно реальность, создаваемая компьютером, в частности, Интернетом. Вопросы виртуальной реальности, ее возможностей и ее безопасности для психики человека, активно обсуждаются в обществе и гуманитарных науках. В наши задачи входит показать, как представление о виртуальной реальности отразилось в русском языке.

Анализ глагольной лексики, обслуживающей компьютерную сферу, показывает, что в языке компьютер представлен как отдельный мир со своим пространством и временем, а главное — со своими законами, где человек может быть творцом. Любой активный пользователь компьютера знает, как часто на экране появляется глагол *создать*. Рассмотрение этого глагола в сопоставлении со значениями, представленными в Малом академическом словаре [Словарь русского языка], показывает, что в компьютерном *создать* на первый план выходит прежде всего значение «дать существование чему-либо, вызвать к жизни что-либо», так как *создать* можно не что-то качественно новое, а по сути всего лишь выбрать объект создания из предложенных вариантов. Элемент творческого акта, активности, таким образом, уходит на второй план. В общем же виде это значение можно представить как «X каузирует возникновение Y в мире (реальности) Z». Под миром (реальностью) Z здесь понимается «компьютерный» мир или более узко — конкретное виртуальное пространство (папка, портфель и т. д.). Эту валентность необходимо отметить, поскольку ничего материального при нажатии кнопки «создать» в реальном мире не возникает и для перевода объекта в этот реальный мир необходимы другие команды, такие как «распечатать» и т. д. Таким образом, глагол *создать* поддерживает метафору виртуального пространства.

О метафоре пространства можно говорить и в связи с многочисленными глаголами перемещения в пространстве и глаголами пространственных операций, такими как: *перейти* на другую страницу (по ссылке), *найти* (искать, поиск), *переместить*, *отправить* какой-либо объект, *вывесить*, *выложить* или *залить* информацию, *свернуть* окно и т. д.

В обособленном мире компьютера и Интернета есть свое пространство в горизонтальном (*выложить*, *путешествовать*, *бродить*) и вертикаль-

ном (*вывесить*, *лазать*) измерениях, настолько большое, что в нем можно потеряться или что-либо потерять (*найти*), есть свои границы (*выйти*, *войти*, *зайти*), свои правила (достаточно вспомнить, как часто встречается слово *зарегистрироваться*) и свои возможности (например, *купить* что-нибудь), и есть своя свалка — корзина, которую необходимо время от времени очищать (глагол *очистить*). Здесь так же существует время (глаголы, предполагающие длительное действие: *лазить*, *сидеть*, *зависать* в Сети). Субъектом действий в метафоре отдельного мира чаще всего выступает человек, но его статус в этом мире может быть различным. На одном полюсе стоит человек-творец, хозяин положения, агенс, осуществляющий действия или дающий команды (*создать*); на другом — пациенс (в инволюнтивных сочетаниях типа *выбросило из Сети*).

Т. к. компьютерный мир отличен от реального, в нем есть свои возможности, например, обратить время. Так, удаленный файл можно *восстановить* и получить абсолютно идентичный тому, который существовал на определенный предшествующий момент времени (в реальном мире идентичность наблюдается редко). Аналогично, действие можно *отменить*, т. е. вернуться по временной оси на заданную точку. Существование объектов в целом в компьютерном мире мыслится иначе, чем в реальном: в нем объекты легко трансформируются — наиболее наглядно об этом свидетельствует глагол *сохранить как*.

Литература

Лакофф Дж. Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М., 2008.
Лейбов Р. Язык рисует Интернет // Internet № 4: http://www.gagin.ru/
Репкин Д. Виртуальная реальность: http://www.virtual.ru/
Словарь русского языка: В 4 т. / Под ред. А. П. Евгеньевой. М, 1999.

Сетература, кибература, Интернет-литература: объем понятий

Розанов Кирилл Андреевич
Аспирант Саратовского государственного университета имени Н. Г. Чернышевского, Саратов, Россия

Размышления об Интернете как уникальном хранилище культурного достояния человечества периодически встречаются в статьях и научных трудах исследователей гуманитарного профиля. При этом Всемирная сеть рассматривается ими с разных сторон и в разных ипостасях: ученые рассуждают об Интернете как среде коллективного творчества (Е.А. Горный), о феномене виртуального жителя Сети (Ю. М. Кузнецова, Н. В. Чудова), о специфике сетевого авторства (С. Ю. Кузнецов), о взаимопроникновении виртуального и реального мира (М. Кастельс).

Уникальной особенностью русского сегмента глобальной сети многие называют его литературоцентричность. В обиходе исследователей сетевого пространства, а также критиков и литературоведов давно закрепился термин РуЛиНет — русский литературный Интернет — для обозначения важнейшего элемента в сложной сетевой структуре выходящей за пределы географического домена «.ру».

Рунет начинался в 90-х годах прошлого века с литературных проектов, основанных на словесной игре. В большинстве из них активно использовались уникальные возможности Интернета: гипертекстуальность, интерактивность, открытость, нелинейность, иллюзорность, безграничность, внеиерархичность.

Становление и развитие в последние годы XX в. явления, получившего обтекаемое название «сетевая словесность», привело к необходимости введения неких терминологических договоренностей, определения используемых понятий. В этом направлении одним из самых продуктивных сетевых проектов стала «Дискуссия о сетературе 1997–98 годов». Ее участники в течение нескольких месяцев размышляли об особенностях нового по тем временам явления, а также о перспективах его дальнейшего развития.

Сегодня в разговорах о литературе, опубликованной в Интернете, чаще всего используется одно из трех понятий: «сетература» (или как вариант — «сетевая литература»), «кибература», «Интернет-литература». Несмотря на общее семантическое поле, значение каждого из них обладает некими специфическими особенностями.

Наименее расплывчатым выглядит значение термина «кибература». Так, большинство исследователей, понимают под ним вид виртуального творчества, в котором основную смысловую нагрузку получает не содержание произведения, а его оформление, визуальная оболочка, в которую оказывается «запакован» текст.

Авторы кибературных произведений широко используют различные мультимедийные возможности, объединяя в единое целое текст, графику, звук, анимацию, видео. Важным элементом кибературы является интерактив с читателем-зрителем-слушателем: иногда только активное участие адресата позволяет прочитать-просмотреть-прослушать текст до конца. Наиболее интересные примеры кибературного творчества собраны в одноименном разделе Интернет-портала «Сетевая словесность».

Разграничить понятия «Интернет-литература» и «сетература» несколько сложнее. Прежде всего нужно иметь ввиду две точки зрения о влиянии Сети на литературу. Сторонники одной (в основном это деятели офлайновой культуры) считают, что Интернет никак не повлиял на литературный процесс, а стал лишь новым инструментом, площадкой

для публикации текстов, пространством для коммуникации. Представители второй точки зрения (чаще всего активные Интернет-пользователи, нередко — авторы и руководители сетевых проектов, стоявшие у истоков Рунета) утверждают, что Сеть привнесла уникальные механизмы, повлекшие создание новых литературных форм, существование которых невозможно на бумаге.

Так, О. Чернорицкая считает, что «сетевая литература — это литература самосознающих себя в качестве писателей виртуальных лиц неопределенного возраста и пола. Более того, это литература, самосознающая себя именно как симулякр вне зависимости от личных амбиций каждого отдельно пишущего индивида» [Чернорицкая].

Д. Манин уверен, что «собственно сетература — это текст, помещенный в Сети таким образом, что перенос его на бумагу сопряжен со значительными потерями» [Манин].

По мнению Д. Десятирека, «Сетература как таковая — не особый вид литературы, но, скорее, ее подготовительный класс, лаборатория, в которой почти стихийно смешиваются все мыслимые компоненты, дабы на выходе получилось нечто невиданное или, по крайней мере, освежающее» [Десятирек: 169–170].

На основании мнений исследователей РуЛиНета, можно предположить, что сетературой следует называть литературные тексты, созданные в глобальной сети Интернет, перенос которых на бумагу невозможен, либо чреват разрушением композиционной, структурной и логической целостности произведения. Сетевая литература как явление «расцвела» в эпоху становления Рунета (наиболее популярными сетературными проектами того времени стали прозаический «РОМАН» и поэтические игры «Буриме», «Сонетник», «Пекарня лимериков», «Сад расходящихся хокку», «Ренга») и пошла на спад к началу XXI в.

Сегодня количество текстов, опубликованных в Сети, растет колоссальными темпами: посты в блогах, заметки в социальных сетях, пробы пера на персональных сайтах и в рамках крупных проектов, подобных «Стихи.ру» и «Проза.ру». Многие из них обладают признаками литературных (литературно-художественных) текстов. Однако весь этот массив вряд ли можно называть сетературой — многие тексты впоследствии появляются в печати, а Интернет становится лишь местом первой литературной коммуникации для начинающих авторов.

Литературное творчество подобного рода следует относить к понятию «Интернет-литература», являющегося самым широким и включающим в себя понятия «сетература» и «кибература». С большими оговорками можно считать Интернет-литературой любые формы бытования художественных текстов в Глобальной сети.

Литература

Десятерик Д. Альтернативная культура: Энциклопедия. Екатеринбург, 2005.
Манин Д. Вместо манифеста: http://netslova.ru/teoriya/seteratura.html.
Чернорицкая О. Феноменология сетевого авторства: http://topos.ru/article/3393.

Топонимическая карта Владимирской области (к вопросу о создании электронного образовательного модуля)

Соков Алексей Анатольевич
Студент Владимирского государственного гуманитарного университета, Владимир, Россия

Знание самобытного родного языка является важнейшей составляющей национальной идентичности, без которой невозможно формирование осознанной гражданской позиции, сохранение приверженности традиционным духовным ценностям, лежащим в основе единства страны. В этом отношении особое значение приобретает знание о функционировании географических названий, которые во многом отражают пропущенный через сознание опыт взаимодействия человека с внешним миром.

Развитие топонимической науки во второй половине XX в. характеризуется тем, что исследования в основном велись в экстенсивном направлении. Был собран богатейший языковой материал, изучены топонимические системы различных регионов страны (см. работы Р. А. Агеевой, В. Д. Бондалетова, В. А. Никонова, Н. В. Подольской, Е. М. Поспелова, А. В. Суперанской, Н. К. Фролова и др.). Интересный и разнообразный материал по владимирской топонимии был собран за последние десятилетия преподавателями и студентами кафедры русского языка Владимирского государственного гуманитарного университета. Однако работы по комплексной систематизации сведений о географических именах хотя бы отдельного региона имеют в некоторой степени фрагментарный характер. Как замечает З. В. Рубцова, «в большинстве европейских стран подобный материал давно не только с любовью собран, но и опубликован как свидетельство национальной языковой культуры, содержащей много неожиданного и загадочного, у нас же народные имена собственные собраны крайне неравномерно» [Рубцова: 3]. При этом современная тенденция внедрения в научно-образовательный процесс информационных технологий требует создания новых форм в плане структурирования материала. Этим определяется актуальность данного исследования.

Настоящая работа является попыткой создания компьютерного лексикографического описания топонимикона Владимирской области. Теоретическая и практическая значимость предопределена тем, что материал исследования может быть включен в создающийся в настоящее

время «Историко-топонимический словарь Владимирской области», «Владимирский областной словарь», а также использован в ходе работы над проектом «Русский ономастикон» общества «Энциклопедия русских деревень».

Компьютерная лексикография является особым направлением в практической лексикографии со своими собственными подходами не только к отображению, но и к содержанию словаря. В отличие от бытующего мнения о том, что под электронным словарем следует понимать обычный словарь, введенный в компьютер и снабженный удобными средствами поиска и отображения, мы, вслед за специалистами, убеждены в том, что электронный словарь — это особый лексикографический объект, в котором могут быть реализованы и введены в обращение многие продуктивные идеи, не востребованные по разным причинам в бумажных словарях [Селегей].

Для массовых программных продуктов, каковыми являются электронные словари, характерны частая смена версий и наличие постоянной обратной связи с тысячами пользователями. Поэтому компьютерная лексикография — это неизбежно актуальная лексикография.

По мнению В. П. Селегея, жизнь электронного словаря «должна быть похожа на нелегкую жизнь других программных систем: с маниакальным стремлением особо вредных пользователей обнаружить очередную ошибку или лакуну, и, с другой стороны, с возможностью и необходимостью поправить дело сейчас, а не через десятилетия». Такой подход всего лишь фиксирует естественное положение дел: коллективное авторство на словарное содержание принадлежит всем носителям языка, задача лексикографа — фиксация языковых фактов и их методически правильное описание [Селегей].

В последнее время развитие компьютерной лексикографии характеризуется увеличивающимися темпами развития. В начале XXI столетия началось активное создания различного рода электронных словарей (см. работы А. А. Поликарпова, О. В. Кукушкиной и др.).

В 2009 году нами была предпринята попытка создания электронного словаря-тезауруса языка жителей Владимирской области. Он представляет своеобразную топонимическую карту региона. Это не требующее дополнительной инсталляции Web-приложение, включающее в себя следующие компоненты: текстовые и графические материалы для изучения основных разделов тезауруса; гипертекстовое содержание тезауруса, обеспечивающее быструю навигацию, перемещение и поиск между разделами, подразделами и параграфами.

Топонимическая словарь размещен на специально созданном ресурсе в сети Интернет по адресу www.vladslovo.ru. Электронный ресурс позволя-

ет использование в разных пользовательских режимах и при разных формах и типах дистанционного и традиционного обучения, отличается интерактивностью, полным методическим обеспечением, четкой размеченной, легко членимой, открытой и пополняемой информационной структурой. Особое значение приобретает продолжение исследований в сфере диалектологии и топонимики Владимирской области, необходимых для сохранения самобытности регионального языкового компонента.

В данный момент на портале «Владимирский именослов» размещены словарные статьи о пятидесяти пяти топонимах. Материал адаптирован под пользователя Интернета, не знакомого со специальным, собственно лингвистическим языковым материалом. Это позволяет любому жителю Владимирской области свободно использовать представленную информацию.

В перспективах развития портала мы видим постоянное пополнение словарных статей по топонимике, а также создание словарной базы данных по материалам языка молодежи Владимирской области.

Литература

Поликарпов А. А. Славянская компьютерная лексикография: задачи и проблемы: http://www.philol.msu.ru/~lex/articles/slav_lex.htm.

Рубцова З. В. Географические, личные и другие имена в российских селах. М., 1991.

Селегей В. П. Электронные словари и компьютерная лексикография: http://www.lingvoda.ru/transforum/articles/selegey_a1.asp.

Лингвостилистическая специфика новостного заголовка в Рунете

Утяшев Адель Ракимжанович
Студент Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Заголовок выполняет важную роль в общей семантической и композиционной организации текста и является важнейшим средством донесения авторского смысла. Это связано с тем, что заголовок, в известном смысле, можно рассматривать как максимальный предел текстовой компрессии. Роль этого текстового элемента в сетевой коммуникации существенно возросла, поскольку электронный текст в принципе стремится к лаконичности.

В настоящее время самые разные жанры интернет-коммуникации на практике осваивают гипертекстовые стратегии, в результате чего вырабатывается особая стилистика. Так, в электронных СМИ заголовок, данный новостному сообщению, перестает быть просто наименовани-

ем и предвосхищением. Его формулировка, как правило, оформляется как внешний источник гипертекстовой ссылки, ведущий к полному тексту сообщения. И в данном случае именно от источника ссылки, от того, в какой степени его формулировка заинтересует читателя, зависит, будет ли вызван полный текст статьи или нет. Поэтому заголовок новостного сообщения, совпадающий с анонсирующим заметку источником гипертекстовой ссылки (в пределах другого, «внешнего» сайта), кроме собственно информативной, приобретает и прагматическую функцию, главная цель которой привлечь внимание читателя к полной информации. Учитывая особую значимость новостного заголовка в электронных СМИ, его новые формы и функции (собственно заголовок, источник ссылки, ведущий к полному тексту статьи), мы предложили выделять особый текстовый элемент интернет-СМИ — *заголовок-гиперссылка*. Проведенный нами анализ позволил выделить несколько функциональных типов этого элемента, исходя из характера семантического отношения между формулировкой заголовка-гиперссылки и информационного содержания новостного сообщения в целом:

1). Эквивалентный (заголовок-гиперссылка соответствует основному тексту):

Заголовок-гиперссылка	Содержание основного текста
В Ташкенте вынесли приговор по делу об «оскорблении узбекского народа»	Был вынесен приговор кинодокументалистке за оскорбление народа.

2). Партитивный (заголовок-гиперссылка передает лишь часть содержания):

Заголовок-гиперссылка	Содержание основного текста
Ударим бульоном по свинье	О средствах борьбы со свиным гриппом — предлагается лечить вирусное заболевание традиционными средствами (добавлять в рацион бульон).

3). Полисемантичный (создается контекст многозначности):

Заголовок-гиперссылка	Смысл основного текста
В «Шереметьево» пассажиров пошлют на три буквы	Переименование терминалов 1, 2 и 3 в буквы B, F, D

4). Контрадикторный (противоречащий сообщению):

Заголовок-гиперссылка	Смысл основного текста
Гриппом болеют уже более миллиона украинцев	В число миллиона входят и те, кто болен ОРЗ.

Изолированное (т. е. в отрыве от основного текста) использование заголовка как источника ссылки, с одной стороны, а с другой — необходимость выполнения основной функции (название новостного сообщения) усложняют семантическое соотношение заголовка-гиперссылки с основным текстом, повышают семантическую и структурную значимость этого элемента. Преднамеренное создание полисемантических контекстов, языковая игра, использующая лексическую и синтаксическую неоднозначность — все эти стилистические приемы должны заинтриговать читателя и заставить его сделать соответствующий переход.

Рассмотрим на конкретных примерах, как действуют эти стратегии. Исследование показало, что наличие двух форм заголовка в новостных СМИ: непосредственное название статьи и гиперссылка, ведущая на страницу с опубликованной на ней статьей — устанавливает его неоднородность. С семантической и стилистической точек зрения между этими функциональными вариантами заголовка возможны как совпадение, так и расхождение. Так, посещая новостной сайт news.mail.ru, пользователь обнаруживает сообщение: «В Удмуртии разыскивается воспитанник интерната, пропавший в мае 2009 года». Переходя по данной ссылке на страницу с полной информацией, он получает действительно то, что ожидал: в тексте говорится о производящемся розыске человека. Но соответствие может и нарушаться. К примеру, находясь на том же сайте, читатель видит источник гипертекстовой ссылки: «Бессмертные люди уже среди нас». Он активирует данную ссылку и переходит к статье под названием «Медуз сделали бессмертными», где повествуется об изучении видов животных-долгожителей. В данном случае формулировка источника ссылки не соответствует названию информационного сообщения и его содержанию.

Итак, текстовый источник гиперссылки, ведущей к полному тексту сообщения, следует рассматривать как инновационную форму заголовка; эти текстовые элементы сопоставимы как на формальном, так и на функциональном уровнях. Вместе с тем важно разграничивать данные явления. Несмотря на то, что заголовок-гиперссылка теснейшим образом связан с названием новостного сообщения (в подавляющем большинстве случаев их формулировки совпадают), это, тем не менее, самостоятельный текстовый элемент новостного интернет-дискурса. Технически источник ссылки «отдален» от основного текста, и его формулировка воспринимается в пределах иного информационного пространства. Для реализации особой прагматической функции (заставить читателя «кликнуть» ссылку и сделать соответствующий переход) используются различные стилистические приемы, в первую очередь сознательное нарушение логико-семантического соответствия между заголовком-гиперссылкой и резюмирующим смыслом новостного сообщения.

Литература

Богуславская В. В. Моделирование текста: лингвосоциокультурная концепция. Анализ журналистских текстов. М., 2008.

Вардзелашвили Ж. А. Заголовок в средствах массовой информации как средство воздействия на сознание личности: http://vjanetta.narod.ru/articles.html

Секция
«История русского языка»

Некоторые особенности эволюции местоимения *тъ* по данным Никоновской летописи за XIV–XVI вв.

Балкарова Ксения Михайловна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова

В рамках исследования истории парадигмы и особенностей функционирования местоимения **тъ** в диалектной зоне Центра в XIV–XVI вв. нами изучена часть московской Никоновской летописи за указанный период (далее — НЛ, исследована по изд.: Полное собрание русских летописей; тт. 11–13). Анализ полученных данных позволяет выявить некоторые общие тенденции в эволюции данного местоимения, нашедшие отражение в НЛ. Противопоставленными оказались прежде всего показания части НЛ за XVI в. // части за XIV–XV вв., поэтому далее мы сопоставляем объединенные данные XIV–XV вв. с данными XVI в.

В целом парадигма местоимения **тъ** в XVI в. содержит гораздо меньше вариантов и демонстрирует практически полную унификацию склонения во множественном числе. Следующие три пункта представляются наиболее интересными и показательными в отношении изменений в склонении местоимения **тъ** в XVI в. сравнительно с XIV-XV вв.

1. **И. п. и в. п. (неодуш.) ед.ч. м.р.** К XVI в. в НЛ остается два варианта данных форм: **тои** и **тотъ.** Исчезает форма **то**, еще встречавшаяся в записях XV в.: *кто будет тебѣ, великому князю, другъ, то и мнѣ, царю, другъ, а кто тебѣ недругъ, то и мнѣ недругъ. 1475.* [НЛ, т.12: 157] Значительно сокращается отрыв формы **тотъ** от формы **тои** по числу примеров: соотношение 29–107, характеризующее XIV–XV вв., сменяется соотношением 11–13. Кроме того, все контексты с формой **тои** стали маркированно книжными: *государю нашему тои* [Бог] *и пособъствуетъ на нихъ, 1552 г.* [НЛ 13: 177], ср. столь же книжные контексты с В. ед.:…

да никтоже мнитъ малъ быти тои грѣхъ гордость…1552 г. [НЛ 13: 194]. **Тои** фактически перестает употребляться в ситуациях «порождения речи» — лишь в клишированных конструкциях. Таким образом, форма **тои** употребляется в летописи как специфическая книжная форма, в то время как характерная для говоров Центра форма **тотъ** начинает все активнее проникать в летописный текст.

2. **Р. п. ж. р. ед. ч.** На протяжении всей части НЛ за XIV–XVI вв. преобладает церковнославянская форма **тоя**, которой численно уступает древнерусская форма **тоѣ** (то**е**). Интерес представляет увеличение числа форм **тои** в Р.ед.: от одного (причем, не вполне надежного) примера в XIV в. до 5 примеров в XVI в.: *Тогда же убо тои нощи мужь нѣкий… иже бысть некогда разбойникъ 1380 г.* [НЛ, т.11: 58]; *И не бѣ великому государю отъ болѣзни тои облегченіа 1533 г.* [НЛ, т.13: 75]. Пример с **тои нощи** вызывает некоторые сомнения, т. к. форма **тои** может быть как темпоральным Р.п., так и М.п., однако скорее в пользу Р.п. говорит наличие примеров типа*: Греки же тоя нощи уготовиша башту велію противу того мѣста.* 1453 г. [НЛ 12: 157]. В московских грамотах форма **тои** фиксируется лишь с XV в. [Хабургаев: 242] (в отличие от северо-западных документов, где, по данным А. А. Зализняка, она отмечается уже в раннедревнерусскую эпоху), причем она остается малоупотребительной в деловом языке Москвы вплоть до XVII в. [Петухова]. Вероятно, появление формы **тои** в НЛ отражает ее распространение в московском говоре.

3. **Вин. п. ед. ч. ж. р**. В НЛ за XIV–XV вв. представлено четыре варианта форм В. п. ед. ч. ж.р.: **ту** (48 примеров), **тую** (4 примера), **тоѣ** (2 примера), **тоя** (1). В НЛ за XVI в. остаются формы **ту** (9 примеров), **тую** (3) и **тое** (2). Интересно, что только в этом пункте (помимо И.-В. п. ед. ч. м. р.) сохраняется членная форма (**тую**), причем в XVI в. она встречается даже не только в книжных контекстах. Ср.: *И за тую вражду поимаша князя Ивана Бѣльского и посадиша его на княже Феодоровьскомъ дворѣ* 1539 г.[НЛ 13: 126]. Особое внимание привлекают формы **тое / тоя**: *и князя Михаила Глиньскаго велѣлъ поимати же и посадити въ полату, въ тое же, въ которои преже того сидѣлъ* 1534 г.[НЛ 13: 83]; *Зуступья же, нарядивъ пушку свою, удари въ тоя пушку 1453 г.* [НЛ 12: 86]. Данные формы развились вследствие действия общих тенденций для местоимений-субстантивов — так же, как форма *ее* [Шахматов: 361], [Хабургаев: 244], по поводу происхождения которой существуют разные гипотезы (например, [Кузнецов: 133], [Хабургаев: 242]). Формы **тое**, **самое**, **одное** известны в говорах Центра, в том числе и в подмосковных [Шахматов: 361], встречаются они и в просторечии XIX в.: *«Кого ж подстерегли? **Тое** ж лису-злодейку»!* — И. Крылов [Горшкова, Хабургаев:

262]. Примеры с формой **тоя** в В. п. ед ч. в памятниках ранее описаны не были — по всей видимости, они являются книжным соответствием этих диалектных форм **тое** в В. п. ед. ч.

Таким образом, исследование НЛ показало, что членные формы местоимения **тъ** со временем становятся все более книжными и уступают утверждающимся в московском говоре субстантивным вариантам (как в случае с формами **тои** и **тотъ**, **тую** и **ту**). Летопись также отражает развитие новых форм местоимения **тъ**: формы **тои** в Р.ед. ж.р. и формы **тое** (и ее книжного соответствия **тоя)** в В. п. ед. ч. ж.р. Как мы видим, НЛ содержит материал, отражающий как черты книжного языка, так и изменения в живом языке Москвы XIV–XVI вв.

Литература

Горшкова К. В., Хабургаев Г. А. Историческая грамматика русского языка. М., 1981.

Кузнецов П. С. Очерки исторической морфологии русского языка. М., 1959.

Петухова Е. Н. Склонение указательных местоимений тъ, та, то в памятниках XIV–XVI вв. // Ученые записки ИГПУ, кафедра русского языка. Иркутск, 1958. Вып. 14. С. 15–28.

Хабургаев Г. А. Очерки исторической морфологии русского языка. М., 1990.

Шахматов А. А. Историческая морфология русского языка. М., 1957.

Особенности структуры предложения косвенной речи в Киевской, Суздальской и Никоновской летописях

Власова Екатерина Александровна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Данная работа является частью более широкого исследования способов передачи чужой речи в древнерусских летописях. В качестве ранних источников выбраны Киевская летопись XII в. (далее КЛ) и Суздальская летопись XII–нач. XIV в. (СЛ), в качестве более позднего — статьи Никоновской летописи за XV–XVI вв. (НЛ). Все источники исследованы по изданию [ПСЛ].

В ранних летописях глаголы со значением ‘сказать’ (*рече*, *глаголати*) используются только для ввода прямой, а не косвенной речи, см.: [Шевелева: 149]. В качестве опорных предикатов главной части предложения косвенной речи чаще всего употребляется существительное *вѣсть (КЛ — 45 примеров, СЛ — 9)* и однокоренной с ним глагол *повѣдати (КЛ–16, СЛ -2).* Встречается также глагол *сказати / казати* со значением ‘рассказать’ и некоторые другие глаголы — *каяти*, *жаловати*, *поминати* и др.

В НЛ XV–XVI вв. в составе и употреблении глаголов речи обнаруживаются следующие изменения. Наиболее употребительными становятся т. н. «новые» глаголы речи — *говорити*, *сказати*, *сказывати*, *бити челомъ*, *приказывати* (в значении ‘сообщать’ и в значении ‘велеть’). На каждый из них приходится в среднем около 70 примеров. Наряду с ними при вводе косвенной речи в НЛ употребляется и существительное *вѣсть* (60 примеров). В ранних летописях некоторые из «новых» глаголов речи (*говорити*, *приказывати*) при вводе чужой речи вообще не зафиксированы.

«Новые» глаголы речи могут вводить как прямую, так и косвенную речь, ср.: *и послы говорили: намъ о томъ наказъ не былъ, о которомъ насъ дѣлѣ ко государю послали*, 1531–1532 гг. (НЛ: 56); *а говорятъ въ Крыму, что царь хочетъ итти на великого князя*, 1541 г. (НЛ: 137).

«Архаичные» глаголы речи *речи* и *глаголати*, употреблявшиеся в ранних летописях только при прямой речи, в НЛ в ряде примеров вводят и косвенную речь: *да не рекут люди, что царь приходилъ на Русскую землю, а Руси не учинилъ ничего*, 1536–1541 гг. (НЛ: 112); *глаголютъ же, яко то прьваа церковь на Москвѣ*, 1461–1462 гг. (НЛ: 114).

Таким образом, в НЛ XV–XVI вв. состав глаголов, используемых для ввода косвенной речи, значительно шире, чем в ранних летописях. Этот вывод подтверждает предположение, высказанное в работе [Шевелева: 171]: формирование косвенной речи идет по пути расширения числа лексем, выступающих в качестве опорного предиката главной части. Если в ранних летописях оно возможно при глаголах восприятия-получения знания *слышати*, *видѣти*, существительном *вѣсть* и глаголах с семантикой «рассказать» (tell), то в летописи XVI в. косвенная речь может вводиться и глаголами речи со значением «сказать» (say).

Другой особенностью «новых» глаголов речи *говорити*, *сказати* и *сказывати* является то, что в НЛ они могут употребляться в качестве вводных слов в составе развернутой косвенной речи: *И Иванъ и Богданъ и Татаринъ Байбера царю и великому князю сказывали, что у царя у Крымского на бою царя и великого князя воеводы бояринъ Иванъ Васильевичь Шереметевъ съ товарыщи побилъ многыхъ лутшыхъ людеи, князеи и мурзъ и ближнихъ людеи; и безчестіе царю и убытки, сказываетъ, в томъ, что кошь у него взяли, тѣ лошади на украйну и увели, а на бою съ нимъ Русскіе немногіе люди билися и побили у него многыхъ людеи*, 1556 г. (НЛ: 261).

В КЛ и СЛ употребление глаголов речи в качестве вводных в придаточной части косвенной речи не отмечено.

В современном русском языке не все вводные слова могут свободно употребляться в придаточной части косвенной речи — это касается

эгоцентрических слов, содержащих оценку сообщаемого факта (*к счастью, на беду* и под.) [Падучева: 311, 319, 341]. В ранних летописях примеров с вводными словами в косвенной речи вообще не зафиксировано, в то время как в НЛ XV–XVI вв. встречается около 20 случаев, в которых в придаточной части предложения косвенной речи употребляется выражение *далъ Богъ / дастъ Богъ*, являющееся первичным эгоцентриком — оно несет положительную оценку сообщения говорящим, например: *И по цареву и государеву велѣнію и по приговору околничеи Алексѣи и діакъ Иванъ приговорили на томъ, что царю и государю великому князю послати Дербыша-царя на Астороханъ… и нѣчто, дастъ Богъ, възмутъ Астороханьскои юртъ и царевымъ и великого князя воеводамъ посадить на Астороханъ царя Дербыша, а Исмаилю сына или племянника*, 1554 г. (НЛ: 235).

Как отмечает Е. В. Падучева, использование вводных слов — первичных эгоцентриков в придаточном предложении не всегда приводит к грамматической аномалии. Их появление в зависимом контексте возможно при условии, что этот оборот выступает в синтаксической интерпретации, т. е. ориентирован на точку зрения говорящего, а не повествователя [Падучева: 319]. Как мы видим, в НЛ XV–XVI вв. в придаточном косвенной речи в синтаксическом режиме употребляются не только временные формы, но и вводные слова, чего в ранних летописях не встречается.

Таким образом, сравнение косвенной речи в СЛ, КЛ и НЛ показало, что в структуре изъяснительного предложения к XVI в. произошли следующие изменения:

1) Расширился состав предикатов опорной части;

2) Глагол речи может теперь употребляться в качестве вводного слова внутри придаточной части;

3) В придаточной части появляются слова субъективной модальности, отражающие точку зрения персонажа.

Литература

[ПСЛ] — Полное собрание русских летописей. М., 1998–2001. Т. I, II, XII, XIII.

Падучева Е. В. Семантические исследования. М., 1996.

Шевелева М. Н. «Согласование времен» в языке древнерусских летописей (к вопросу о формировании относительного употребления времен и косвенной речи в русском языке) // Русский язык в научном освещении. 2009. № 2 (18). С. 144–174.

К вопросу о происхождении событийного настоящего исторического в русской литературной традиции (на материале летописей XV–XVI вв.)

Гашнева Мария Валерьевна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Известно, что в современном литературном языке в настоящем историческом конкретного единичного действия употребляются только формы НСВ — для обозначения как одновременно протекающих действий (т. е. в процессном значении, в терминологии А. В. Бондарко — настоящее историческое «живого непосредственного рассказа»), так и действий, последовательно сменяющих друг друга (т. е. в событийном значении) [Бондарко: 144; Горбунова: 251], ср.: *Такой случай. Я в Александрии гулял; а тут какой-то арабчонок продает крокодила* (Герцен. Былое и думы); *После полудня к хозяину приезжает очень высокий и очень толстый мужик… «Вы из России?» — спрашивает он меня* (Чехов. Из Сибири) [Бондарко: 147–148].

В раннедревнерусских текстах настоящее историческое встречается крайне редко, причем формы НСВ употребляются только в процессном значении [Горбунова: 251]. Событийное настоящее историческое от глаголов НСВ начинает активно употребляться в памятниках лишь со вторым южнославянским влиянием, став в дальнейшем одним из элементов стиля «плетения словес». При этом использование процессного настоящего исторического для стандартных церковнославянских текстов никогда не было характерно и отмечается лишь в памятниках гибридного регистра [Шевелева: 86–105].

Целью данного исследования является более подробное рассмотрение особенностей употребления двух типов настоящего исторического в летописях XV–XVI вв.: московской Никоновской летописи в части за XV–XVI вв. (далее — НЛ), и севернорусской Холмогорской летописи (далее — ХЛ).

Статистически данные по обеим летописям представлены в таблице:

	Типы значений форм настоящего исторического от основ НСВ			
	Процессное			**Событийное**
	Неограниченно-кратное	**Постоянно-непрерывное**	**Конкретно-процессное**	
НЛ	21	9	2	152
ХЛ	8	7	1	15

В ХЛ количество примеров с событийным и процессным значением практически одинаково. Однако из 15 случаев употребления форм пре-

зенса НСВ с событийным значением 14 примеров встретилось во вставных эпизодах, контекстах книжного характера или в составе устойчивых текстовых блоков, например: *Малу же времени минувшу пресвященный архиепископ Генадие присылает к державному митрополиту Зосиме и приносятся многая истинная свидетельства на новгородских еретиков, елици бяху в Новеграде и елици бяху на Москву прибегоша* [ХЛ, 1491 г.].

В основном же тексте летописи, по типу языка значительно отличающемся от вставных эпизодов, отмечены только формы с процессным значением, ср.: *а тѣ зборщики ис казны же оброчилъ своимъ жалованіемъ, которые казну цареву збираютъ; и послѣ тѣхъ зборщиковъ обыскиваетъ по приказу ли царскому збираютъ, а для того, чтобы царство его не оскудѣло. А войско царское съ коня не ссѣдаетъ николиже, и оружія из рукъ не пускаютъ* [ХЛ, 1453 г.].

В НЛ формы событийного настоящего исторического НСВ количественно существенно превосходят формы с процессным значением, однако 135 примеров из представленных также встретились в составе вставных эпизодов высокой степени книжности или формульных конструкциях. В основном же тексте летописи отмечено лишь 9 примеров, и все они входят в состав летописных формул, тогда как в остальных случаях отмечаются только формы с процессным значением.

Особого внимания заслуживают случаи употребления форм настоящего исторического в конкретно-процессном значении (т. е. «живого, непосредственного рассказа»), например: *И люди великаго князя многіе ис полковъ погониша, <…> и пришли на Нѣмецкиіе полки; а Нѣмцы стоятъ полки въоружены и великаго князя людей немногихъ избишя, которые пришли изрывкою, а сами отстоялися, потому что у великаго князя воеводъ полки изрушалися* [НЛ, 1502 г.].

По наблюдениям исследователей, такие формы известны в ранних летописях [Горбунова: 281] и в оригинальных древнерусских памятниках других жанров, ср.: *кони ржоуть на москвѣ. бубны бьють на коломнѣ. трубы трубять в серпоуховѣ. Звенить слава по всеи земли руссьской. чюдьно стязи стоять оу доноу великого. пашоутся хоригови берчати. свѣтять ся калантыри зачены. звонять колоколи вѣчніи в великом новѣгородѣ* («Задонщина», цитируется по [Шевелева: 91–92]).

Контекст из НЛ, безусловно, более «нейтрален», чем аналогичный пример из «Задонщины», однако элемент экспрессивного подчеркивания действия, выраженного формой презенса НСВ, в нем явно присутствует, что позволяет рассматривать эту форму как стилистический прием, восходящий, по-видимому, к фольклорной традиции.

Таким образом, обнаруживается, что в рассмотренных летописях практически все формы встретились во вставных эпизодах высокой

степени книжности или в конструкциях формульного характера, тогда как в составе основного текста летописи настоящее историческое НСВ еще представлено немногочисленными примерами и только в процессном значении. Характер контекстов, в которых отмечены формы Praesens Historicum НСВ в событийном значении, указывает на то, что такое употребление, изначально возникшее как факт книжной традиции, к XV в. уже достаточно широко распространяется и в летописном нарративе, однако еще явно воспринимается как маркированно книжное.

Литература

Бондарко А. В. Вид и время русского глагола. М., 1971.

Горбунова Е. А. Функционирование настоящего исторического в восточнославянских памятниках XI–XV вв. // Annali dell'Istituto universitario Orientale di Napoli (Dipartimento di studi dell'Europa orientale. Sezione Slavistica). 1997–1998. С. 247–285.

Шевелева М. Н. Состояние грамматической нормы употребления видо-временных форм глагола в книжно-литературном языке Северо-Восточной и Северо-Западной Руси XV–XVI вв. Дисс. … канд. филол. наук. М., 1986.

Формы императива 3 лица в языке древнерусских памятников XII–XV вв.

Горбовская Елизавета Николаевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Исследование выполнено на материале следующих деловых, бытовых и летописных текстов: Русская Правда по Новгородской Кормчей (ПР), Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей с 1339 по 1445 гг. (ДДГ), Новгородская первая летопись старшего извода (НПЛ), Новгородские берестяные грамоты (НГБ, при анализе использовалось исследование [Зализняк]).

Исследование употребления древнерусского императива требует разграничения омонимичных форм 2 и 3 л. Эта омонимия дает некоторым исследователям основания вообще отрицать существование форм 3 л. императива в древнерусском языке [Кузьмина: 90–94, 106–108]. Однако материал изученных памятников говорит об обратном.

Для корректного определения формы лица императива нами использовался следующий главный критерий: субъект действия, выраженного императивом 3 л., — «лицо, не участвующее в речевом акте». [Храковский, Володин: 18]. Исходя из этого, можно предложить следующие правила разграничения форм императива 2 и 3 л.:

1) Если субъект выражен местоимением с семантикой 3 л. или не выражен (безличное предложение), то данная форма — императив 3 л.: *а тѣх бортников, или садовников, или псареи, …не всхочет жыти на тѣх землях, инъ, земли лишон, поиди прочь (ДДГ, № 17, ок. 1401–1402); и они рекоша: «тако буди»* (НПЛ, л. 104 об.). Если субъект выражен местоимением 2 л., то данная форма — императив 2 л.: *А ты, сынъ мои, князь Василеи, чти матерь и слушаи своее матери в мое мѣсто своего отця* (ДДГ, № 22, 1423 г.).

2) Если субъект выражен существительным, то форма императива определяется исходя из того, участвует ли субъект в речевом акте: 3 лицо — *ѡт Носъка къ Мѣстятѣ… соужъдалъцъ Ходоутиничъ възьми довѣ гривнѣ на намъ 'От Носка к Местяте… Суздалец Ходутинич пусть возьмет две гривны в качестве процентов'* (НГБ, Свинцовая грамота 1 [Зализняк: 261]).

При этом употребление существительного в форме Зв.//И. падежа не может служить критерием, так как Зв. в древнерусском языке рано утрачивается, и И. рано может выступать в функции Зв.: *господине, князь велики Василеи Васильевич… целуи к нам крестъ* (ДДГ, № 41, 1445 г.). Исключением являются случаи, когда субъект выражен лексемами *богъ* и *господь* (так как подобные примеры обычно заимствованы из церковнославянских текстов, в которых Зв. и И.п. не смешиваются), а также берестяные грамоты, в которых Зв. всегда употребляется правильно [Зализняк: 95, 105, 112, 114]: 3 л.: *покои богъ душю его…* (НПЛ, л. 113); 2 л.: *брате господине, попецалоуи о моемо ороудье Коснятиноу 'господин брат, вступись за меня перед Коснятином в моем деле'* (НГБ, 531 [Зализняк: 417]).

Таким образом, формы императива 3 л. в данных памятниках употребляются, хотя и гораздо реже, чем формы 2 л. При этом везде, кроме берестяных грамот, они встречаются, как правило, в составе устойчивых формул (клише деловых документов или формул, заимствованных из церковнославянских текстов): *а кто сю мою грамоту порушит, судит ему богъ, а не буди на немъ моего благословенья…* (ДДГ, № 21, ок. 1417 г.); *а даи богъ ему въ спасение молитвами Святыхъ 40* (НПЛ, л. 77).

Что касается семантики, то в данных памятниках формы 3 л. императива, как правило, употребляются в прямом значении волеизъявления: *а которыи сынъ мои не иметь жити по моему благословленью, не буди на нем въпрок моего благословленья* (ДДГ, № 29, 1433 г.), а также в переносном значении пожелания: *хоцю поискати Галиця, а васъ не забуду; даи богъ леци у отця у святѣи Софии* (НПЛ, л. 88 об.). Есть единичные случаи использования императива 3 л. в переносных значениях: в условно-уступительном: *а за кормилца 12 грив(не) и за кормилицю, хотя си боуди холопъ или роба '.будь [он или она] холоп или раба'* (ПР, л. 616 об.) [Со-

болевский: 254–255]; в предположительном: *запла[ти] Стьпаньцю к[ъ] Ро[жеств]ѫ. н[е] за[пла]тиши — а на отроке [о] д[ъ]во[е] то[го] бѫди* *'Заплати Степанцу к Рождеству. Не заплатишь — [потеря] на отроке (т. е. при взыскании долга через отрока) раза в два больше, пожалуй, будет'* НГБ, 241 (кон. XI — 1 треть XII в.).

Итак, формы императива 3 л. встречаются в изученных памятниках, хотя случаев их свободного употребления не так уж много — преобладает употребление в составе клише, которые могли сохранить реликты древних форм. Однако все примеры из НГБ, а также два примера из ДДГ и ПР характеризуются свободным употреблением императива 3 л., при этом в качестве субъекта действия выступает конкретное физическое лицо: *ѡт Петра гр[а](мот)а къ Влъчькови. то еси ты повѣдалъ къ Рожънѣтови на Нустуе емати в срочька. ни векшею не длъжьнъ [Нустуй]. а ныне оу Даньши заялъ есмь в҃·в҃·срочька въ·е҃·ть. срочькъ. а емли на немь Даньша 'Грамота от Петра к Волчку. Это ты сказал Рожнету, что с Нустуя надлежит взять два сорочка. Не должен ни векши (Нустуй). А потом я у Даньши забрал (или: занял) два [и] два сорочка в счет (или: под отдачу) пяти сорочков. И взимает с него (вероятно, Нустуя) пусть Даньша'* (НГБ, 336 [Зализняк: 284]). Наличие таких примеров дает возможность говорить о реальном существовании форм 3 л. императива в живом языке XII–XV вв., употреблявшихся как в прямых, так и в переносных значениях.

Литература

Зализняк А. А. Древненовгородский диалект. М., 2004.

Кузьмина И. Б. Употребление глагольных форм в побудительных предложениях в русском языке XI–XVII вв. // Труды института языкознания. М., 1954. Т. V. С. 81–138.

Соболевский А. И. Лекции по истории русского языка. М., 2005.

Храковский В. С., Володин А. П. Семантика и типология императива: Русский императив. М., 2001.

Перевод инфинитивных конструкций во второй южнославянской редакции Жития Василия Нового

Громова Мария Михайловна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Славянский текст Жития Василия Нового существует в нескольких редакциях.

Первый перевод является переводом первой греческой редакции, возникшей во второй половине X в. в Константинополе [Вилинский: 72–77].

Он сделан, по всей вероятности, в конце XI в. в Древней Руси [Михайлычева: 158–160].

Второй южнославянский перевод сделан со второй греческой редакции, предположительно относящейся к первой половине XIII в.; он выполнен во второй пол. XIII–XIV вв., в XIV в. перешел в Россию, где распространился в большом количестве списков, составивших т. н. вторую русскую редакцию [Вилинский: 101–103; 263].

Перевод греческих конструкций с субстантированным инфинитивом является одним из важных признаков, различающих древние и новые славянские переводы и правленые редакции XIV в.

Во втором южнославянском переводе, для которого характерны многочисленные сокращения и упрощения греческого текста, пропущено более половины всех инфинитивных конструкций. В статистике приводится только количество переведенных конструкций; пропуски соответствующих мест в славянском переводе специально не оговариваются. Разночтения по спискам крайне редки и отмечаются особо.

Конструкция Acc. cum inf. переводится 16 раз, из них 7 раз калькируется (конструкцией Acc. + inf.), 3 раза переводится одиночным инфинитивом, 5 раз — конструкцией *яко* + личн. ф. глагола; в одном случае перевод сделан «по смыслу».

Конструкция Nom. cum inf., представленная однотипными примерами ὅπερ ἐλέγετο εἶναι (τὸ)… (причем именная часть сказуемого в греческом тексте опущена или обозначена артиклем), переводится 6 раз: трижды — личн. ф. глагола + Nom., трижды калькируется (Nom. + inf.).

Конструкция πρὸ τοῦ + inf., имеющая значение предшествования, переводится 7 раз, из них 3 раза — конструкцией *прѣжде егда* + личная форма глагола, 2 раза — *прѣжде* + Gen. отглагольного существительного; в двух случаях перевод сделан «по смыслу».

Конструкция μετὰ τὸ + inf., выражающая значение следования, переводится 15 раз, из них дважды — сочетанием *по* + Loc., 7 раз — *по сихъ*, 1 раз — *по семъ*; по одному разу — Dat. Abs., причастием, конструкцией *якоже* + личн. ф. глагола; конструкция μετὰ τὸ + inf.+ Acc. 1 раз передается конструкцией *потомъ же егда* + личн. ф. глагола + Nom., 1 раз — *внегда же* + личн. ф. глагола + Nom.

Конструкция ἐν τῷ + inf. + Acc., имеющая значение одновременности действий, переведена 20 раз, из них 7 раз — конструкцией внегда + личн. ф. глагола; 3 раза — *егда* + личн. форма глагола (+ Nom.), причем в одном примере имеются разночтения: *егда* + inf. + Dat.; 3 раза — личными формами глагола; 4 раза — причастием, причем в одном случае смысл текста искажен — неверно обозначен субъект действия, выраженного конструкцией; 2 раза — *яко* + личн. ф. глагола, в обоих случаях в списках

имеются расхождения (*яко* + Dat. Abs.; *егда* + личн. ф. глагола); в одном случае допущен вольный пересказ.

Конструкция διὰ τὸ + inf. + Acc., имеющая значение причины, переводится 3 раза сочетанием *понеже* + личн. ф. глагола + Nom.; та же конструкция без аккузатива переводится 1 раз сочетанием *яко* + личн. ф. глагола.

Конструкция εἰς τὸ + inf., имеющая значение цели, переводится 9 раз, из них 4 — инфинитивом, 2 раза — конструкцией *якоже* + inf., по одному разу — *да* + praes., *ради* + Gen., личн. формой глагола.

Конструкция τοῦ + inf., также имеющая значение цели, переводится 7 раз, из них 2 — инфинитивом, 2 — личн. формой глагола; в трех случаях текст пересказан.

Конструкция τὸ + inf. переводится 5 раз, из них 2 раза — инфинитивом; по одному разу — конструкцией *еже* + inf., *внегда* / *егда* + личн. ф. глагола, императивом (при цитировании заповедей).

Конструкция ὥστε + inf. переводится 18 раз, из них 7 — конструкцией *яко* / *якоже* + inf., 4 раза — *яко да* + личн. ф. глагола, 2 раза — *да* + conj. (*бы* + л-форма), 2 раза — конструкцией «глагол со значением намерения / желания + inf.», по одному разу — инфинитивом, конструкциями *яко* / *якоже* + личн. ф. глагола, *да* + личн. ф. глагола.

Конструкция ὡς + inf. переводится 4 раза конструкцией *яко* / *якоже* + inf.

Конструкция ἐπὶ τῷ + inf. переводится 2 раза: 1 раз — сочетанием *на* + Acc. отглагольного сущ., 1 раз — конструкцией *яко да* + личн. ф. глагола.

По одному разу переводятся конструкции ἅμα τῷ + inf. (*абие съ* + Instr.), παρὰ τὸ + inf. + Acc. (*зане* + inf. + Dat.), πρὸς τὸ + inf. (*како бы* + inf.).

Языковые средства, используемые во второй южнославянской редакции Жития Василия Нового для перевода инфинитивных конструкций, весьма вариативны; лишь в отношении некоторых конструкций можно говорить о преобладающем способе перевода. Синтаксические кальки, характерные для болгарских переводов XIV в., немногочисленны. Эти признаки сближают исследуемый текст с афонскими редакциями XIV в. [Пентковская: 27]. Косвенным подтверждением данного вывода является быстрое распространение перевода в болгарской, сербской и русской традициях.

Литература

Вилинский С. Г. Житие св. Василия Нового в русской литературе. Ч. 1. Исследование. Одесса, 1913. Ч. 2. Тексты. Одесса, 1911.

Михайлычева Т. В. Житие Василия Нового в древнейшем славянском переводе. Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1998.

Пентковская Т. В. Восточнославянские и южнославянские переводы богослужебных книг XIII–XIV вв.: Чудовская и афонская редакции Нового Завета и Иерусалимский Типикон. Автореф. дисс. ... докт. филол. наук. М., 2009.

Об интерполяции из Песни Песней в составе Толкового Евангелия Феофилакта Болгарского от Луки

Индыченко Артем Андреевич
Студент Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Яркой особенностью группы поздних рукописей Толкового Евангелия Феофилакта Болгарского от Луки (далее ТЕФБ) является наличие в тексте обширной интерполяции из толкового перевода Песни Песней, что впервые отмечено в [Алексеев 1999–178]. Интерполяция расположена в тексте толкования на 45-е зачало Лк (9–28–36, Преображение). Нами интерполяция обнаружена во всех исследованных рукописях середины XV–XVII вв. Самой ранней известной на данный момент рукописью ТЕФБ с интерполяцией является датированная 1467 годом рукопись РНБ Кир.-Бел. 10–135.

В известном нам греческом тексте ТЕФБ [Patrologia] интерполяция отсутствует. Интерполяция, по данным издателей ТЕФБ от Луки в ВМЧ (18 октября), отсутствует и в греческих изданиях ТЕФБ 1542–1635 гг. [ВМЧ: 1229–1230].

Необходимо отметить, что интерполяция из Песни Песней (далее ПП) выглядит в евангельском тексте ТЕФБ как нечто чужеродное — она разрывает главные члены предложения в рассказе о Преображении — следует после словосочетания, начинающего предложение, которое продолжается только после обширной вставки (толкование на Лк.9–28–36).

Объектом нашего анализа стали разночтения между текстом интерполяции и текстом Толкового перевода ПП, а также некоторые лексические особенности отрывка, позволяющие обнаружить сходство с основным текстом ТЕФБ — в частности, неоднократно отмечавшееся совпадение лексики ТЕФБ с другим толковым текстом — Толкованиями Никиты Ираклийского на XVI слов Григория Богослова.

Среди различий нашего отрывка и текста Толкового перевода ПП представлены расхождения в грамматических формах, различные конструкции для передачи одного смысла различные словообразовательные варианты. Обращают на себя внимание случаи употребления различных лексем:

в ряде случаев текст отрывка совпадает с древнейшим мефодиевским переводом ПП (стихи 2–8, 8–1–2 и др.). Например:

Стих 2–8	
Компиляция в ТЕФБ	РГБ, ОИДР 171 (СК 375)
се прїиде скача по горамъ. играа по холмѡмъ.	се тако придеть скача на горы и прѣскача на хьлмы.

Для перевода греч. διαλλόμενος здесь использован глагол *играти* — так же, как в древнейшем мефодиевском переводе, в толковом же тексте по изданию Алексеева на этом месте представлена форма *прѣскача*, все другие переводы также не пользуются глаголом *играти*. Словарь Срезневского для иллюстрации значения ‘прыгать, скакать’ приводит цитаты из XVI слов Григория Богослова с толкованиями Никиты Ираклийского по списку XIV в. (Синодальное собрание, №117).

Другое немаловажное расхождение касается называния мужского персонажа ПП. Ср.:

Стих 5–8	
Компиляция в ТЕФБ	РГБ, ОИДР 171 (СК 375)
аще ѡбрящете възлюбленнаго моего. възвстите емоу. яко оуязвена есмь. твоею любѡвїю.	аще ѡбрящете брата моего что възвѣстите емоу. яко оуязвенъ е(с). твоею любовію.

В исходном древнееврейском тексте ПП существует несколько наименований мужских персонажей ПП, распределяющихся в зависимости от контекста: в большинстве случаев речь здесь идет о возлюбленном, однако в ряде случаев речь идет о брате. В греческом тексте Песни Песней наименование одно — ὁ ἀδελφιδός, причем помимо Песни Песней это слово больше не встречается в Септуагинте. Мефодиевский текст переводит ὁ ἀδελφιδός буквально — *братоучядъ*. Позднейшие переводы — включая толковый текст — руководствуются принципом перевода по контексту.

Толковый перевод для перевода лексемы ὁ ἀδελφιδός последовательно использует лексему *братъ*. Возможно, как утверждается в [Lunt: 306], именно этот вариант — как принадлежащий руке южнославянского правщика, разбиравшегося в греческом языке и увидевшего в ὁ ἀδελφιδός случай гипокористического именования возлюбленного (аналогично употреблению лексемы ἡ ἀδελφή для ласкового называния женщины в Песни Песней — ст. 4–9–10–11; 5–1–2) и принадлежит первоначальному тексту. Аналогичный случай автор исследования находит в переводе Костенецкого, который использует сербизмы *нетїи* (5–8), *сестричищь* (также являющегося гипокористическим именем от *сестричь*), распределенные отлично как от исходного древнееврейского текста, так и от других славянских переводов.

Зачастую компиляция отступает от библейского текста. Отчасти такие отступления объясняются влиянием текста толкований на основной текст ПП. Толкования на некоторые стихи могут распространяться, в том числе путем контаминации толкований на разные стихи. Контаминируются не только толкования, но и библейский текст. Цитаты в Толковом переводе и отрывке тоже могут передаваться по-разному, как, в частности, происходит в толковании на 4–6, где цитируется Книга Исход. Цитата в компиляции не дословная и не совпадает ни с греческим текстом, ни с другими вариантами перевода этого стиха.

Литература

Алексеев, А. А. Текстология славянской Библии. СПб., 1999.

Алексеев, А. А. Песнь песней в древней славяно-русской письменности. СПб., 2002.

Великія минеи четіи собранныя Всероссіискимъ митрополитомъ Макаріемъ. Октябрь. Дни 4–18. СПб., 1874.

Lunt H.G. The OCS Song of Songs: One translation or two? // Die Welt der Slaven. 1985–30. S. 279–318.

Patrologia graeca. Paris, 1857–1866. T. CXXIII.

Фонетика и лексика как средства характеристики древнерусского извода церковнославянского языка в «Сказании о Борисе и Глебе»

Караваева Полина Юрьевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В настоящее время некоторые ученые подвергают сомнению тот факт, что памятники письменности донационального периода, созданные на территории Древнерусского государства, были написаны на церковнославянском языке. Принимая во внимание данную тенденцию, наша работа содержит доказательства принадлежности «Сказания о Борисе и Глебе», памятника конца XII — начала XIII вв., к древнерусскому изводу церковнославянского языка.

«Сказание о Борисе и Глебе» — это оригинальное произведение древнерусской литературы, входящее в «Успенский сборник» XII–XIII вв., то есть созданное еще в общевосточнославянский, донациональный период, о чем свидетельствуют многие его черты. Так, большинство черт, присущих церковнославянским текстам, указанных Н. Н. Дурново в труде «Русские рукописи XI и XII вв. как памятники старославянского языка», мы находим в «Сказании о Борисе и Глебе». В этой работе говорится о том, что правописание русских рукописей XI и XII вв. представляло

комбинацию усвоенной писцами традиционной орфографии с правописанием их непосредственных оригиналов, осложненную ассоциацией написаний с книжным произношением, которое находилось под известным влиянием живого народного произношения. Ученый упоминает, например, в качестве черт, свидетельствующих об отнесении текста к церковнославянскому языку, сочетания «плавный согласный + редуцированный гласный». Или другую особенность — это употребление в тексте памятника начальных *е* и йотованного *е*.

Ученые-филологи, посвятившие исследованию «Успенского сборника XII–XIII вв.», самого древнего памятника восточнославянской письменности, многие годы жизни и подготовившие его издание, выявили признаки, которые свидетельствуют о принадлежности рукописи к памятникам восточнославянской (древнерусской) культуры XII–XIII веков: полногласие; этимологический порядок букв в корнях с сочетаниями редуцированных с плавными между согласными; *о* в начале слова в соответствии с *е* в древнейших южнославянских рукописях; обычное употребление буквы *ж* в соответствии с *жд* в южнославянских памятниках (на месте*dj); обычное употребление *ч* на месте ст.-сл. *шт* (*tj и *kt перед гласными переднего ряда); написания с буквой *е* при наличии ѣ в южнославянских древнейших рукописях; регулярное употребление буквы *л* после губных согласных *п, б, в, м* на месте этимологического сочетания губных с йотом; наличие буквы ѣ в падежных окончаниях существительных, прилагательных, местоимений мягкой разновидности единственного и множественного числа женского рода и множественного числа мужского и среднего рода; окончания *-ъмь* и *-ьмь* у существительных мужского и среднего рода в творительном падеже единственного числа; *-ть* в третьем лице глаголов настоящего времени (и будущего простого); наличие форм имперфекта типа *съхожаше, оучаше*.

Так, одним из признаков древнерусского извода церковнославянского языка является употребление на письме в качестве окончания третьего лица глаголов настоящего времени *-ть*. Так, исследователь В. Н. Сидоров объяснил наличие этой отличительной черты в восточнославянских памятниках тем, что уже тогда, в конце XI и начале XII вв., писцы в этой форме слышали и произносили *-ь*, а не *-ъ*, встречавшийся в болгарских оригиналах.

Помимо черт, уже упомянутых нами, в тексте памятника встречаются также окончания *-ъмь* и *-ьмь* у существительных мужского и среднего рода в Т.п. ед.ч. Надо отметить, что такие написания в «Сказании о Борисе и Глебе» мы видим очень часто.

О том, что перед нами древнерусский извод церковнославянского языка, ярко свидетельствует и лексика памятника. Огромную роль в обосно-

вании этого факта играет такая лексема, как *животъ*, присутствующая в памятнике. Надо заметить, что не один, а несколько раз употребленная лексема *животъ* наряду с *жизнь* в тексте «Сказания о Борисе и Глебе», думается, может указывать на то, что текст создан до XIV века, когда происходит разделение древнерусского языка. Начинают формироваться язык русской народности, язык белорусской народности и язык украинской народности, и тогда слово *животъ* употребляется намного реже, чем *жизнь*.

Таким образом, можно прийти к выводу, что «Сказание о Борисе и Глебе» представляет собой древнерусский извод церковнославянского языка, который может быть датирован XII–XIII вв. Данный вывод согласуется с позицией В. В. Виноградова, обосновавшего, что древнерусский язык имел несколько форм существования, одной из которых и был старославянский язык в определенной, древнерусской «редакции». О существовании нескольких видов древнерусского языка писал также и Р. И. Аванесов в исследовании «О древнерусском (древнецерковнославянском) вкладе в историю русского литературного языка», отмечая: «Действительно, древнерусский язык известен в нескольких своих типах — книжном (церковнославянском), деловом, народно-диалектном (в последнем случае надо различать и фольклорный). И все эти типы с точки зрения функциональной (не историко-этнической!) в равной мере были своими» [Аванесов: 158–159].

Литература

Аванесов Р. И. О древнерусском (церковнославянском) вкладе в историю русского литературного языка // Лингвогеография, диалектология и история языка. Кишинев, 1973.

К вопросу о месте наречия среди именных частей речи древнерусского языка

Комышкова Анна Дмитриевна
Аспирантка Нижегородского государственного педагогического университета, Нижний Новгород, Россия

В истории русской грамматики принято разграничивать наречия на -о / -е и другие наречия, представляющие собой застывшие формы изменяемых частей речи. Наречия на -о / -е закрепили за собой ряд специфических особенностей: живая словообразовательная связь с прилагательными, специфическое словообразовательное средство, значение качественности, синтаксическая функция.

Обращает на себя внимание, что большинство качественных прилагательных русского языка по своей структуре являются производными, на что указывает член *-ьн-*. Этот же специфический суффикс сохраняется в наречиях, имеющих живую словообразовательную связь с прилагательными. Однако есть основания полагать, что на определенном этапе процесс выделения прилагательного в самостоятельный лексико-грамматический класс слов шел параллельно с формированием наречия как части речи.

Возьмем, к примеру, слова одного словообразовательного уровня с основной *-лют-*. Здесь среди форм первого словообразовательного шага находим: существительное *люто* «тяжкое, трудное что-нибудь» [Срезневский II–1: 96], прилагательное *лютыи* (*лютъ*) «дикий, свирепый» и ряд других значений [Срезневский II–1: 96], существительное *лють* «беда» [Срезневский II–1: 97], наречие *лютѣ* «жестоко, тяжело, трудно, сильно». Все эти слова имеют единое семантическое ядро и при этом являются элементами одного словообразовательного уровня. Поэтому логично предположить, что они имеют единое производящее слово — имя с обобщенным значением признака.

Ряд ученых, изучающих процессы становления грамматической категории наречия в истории русского языка, придерживаются гипотезы о вычленении наречия как приглагольного определителя из категории нерасчлененного имени. Наречие как определитель предиката, таким образом, встает в один ряд с именем прилагательным — признаком предмета.

На происхождение наречия от синкретного имени, прежде всего, указывают такие наречные формы, как *смолоду, спроста*.

Напомним, что некоторые ученые (А.А. Потебня, В. В. Виноградов, Е. М. Галкина-Федорук и др.) находили в наречиях такого типа следы системы именного склонения кратких прилагательных. Однако для прилагательных русского языка не характерны предложные формы, ведь предлог указывает на объектные отношения. Другие возводят наречия этого типа к атрибутивно-именным сочетаниям с утраченным компонентом. Имеется в виду «свертывание» атрибутивно-именных словосочетаний с последующей адвербиализацией прилагательного («лексико-семантическая конденсация»). Например, *из давна времени — издавна*. В. М. Марков считает, что появление наречий подобного типа связано с ослаблением категории бессуфиксных существительных среднего рода: *право*, *лево* и под. [Марков, 75]. Н. В. Чурмаева возводит такие наречия к категории нерасчлененного имени, объясняя, таким образом, их одновременную связь и с предметом и с признаком. Это же направление в исследованиях формирования определительных категорий продолжает В. А. Баранов. Согласно его гипотезе, синкретное значение категории нерасчлененного

имени дифференцируется, в результате чего вычленяется категория предмета и категория признака. Далее дифференцируются категории именного предиката, приименного и приглагольного атрибутов. Прилагательное, в качестве одного из дифференцирующих признаков, получает членную структуру, точнее не саму структуру, а суффикс *-ьн-*.

Как и среди имен прилагательных, среди наречий весьма немногочисленны слова, образованные от нечленимой основы. Мы исследовали тексты древнерусских житий конца XI — начала XIII вв. — Борисо-Глебский цикл, включающий в себя «Сказание о Борисе и Глебе», «Чтение о житии Бориса и Глеба», списки летописной повести о житии и убиении святых князей Бориса и Глеба, а также «Житие Феодосия Печерского».

Наречия, образованные от нечленимой основы — *особѣ, преже, древле, крѣпѣ, скоро:* особѣ сѣсти [ЖФП: 86], Преже реченый [ЖФП: 78]; далече соуще [ЖФП: 88]; скоро створити [ПДЛ: 78], крѣпѣ стати [ЖФП: 108].

Среди этих слов обращает на себя характерная мягкость производящей основы и в подавляющем большинстве конечное *ѣ (е)*. Согласно мнению В. А. Баранова, на одном из этапов становления класса наречий именно это «окончание» было специфическим признаком глагольного определителя.

В текстах есть также единицы, образованные от нечленимых основ, но представляющие собой застывшую в обстоятельственном значении падежную (предложно-падежную) форму: *отаи, испроста, вборзе, прѣди, издалеча, послѣди, въскорѣ, надълзѣ, из млада, испьрва, въкоупѣ:* отаи призва [ПДЛ: 68], въскорѣ извыче [ЖФП: 75], надолзѣ плакаста [ЖФП: 96], послѣди же повѣдаша [ЖФП: 81], издавна жадааше [ЖФП: 122]; из млада богу дати ся [ЖФП: 73]; носяхоу же прѣди [ЖФП: 119], въкоупѣ съшедъше ся [ЖФП: 87].

Из двух рассмотренных нами групп наречий вторая количественно больше.

Приведенные единицы демонстрируют правомерность гипотезы происхождения наречий от более ранних именных форм, нежели собственно существительное или прилагательное. Наречия на -о / -е (точнее, для ранних текстов все-таки более характерно на -е / -ѣ) и адвербиализированные падежные формы имеют аналогичное происхождение. Многообразие форм свидетельствует о формировании специфических дифференцирующих признаков наречия как части речи.

Литература

[ЖФП] — Успенский сборник XII — XIII вв. М., 1971.

[ПДЛ] — *Абрамович Д. И.* Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им. Петроград, 1916.

Баранов В. А. Формирование определительных категорий в истории русского языка. Дисс. ... докт. филол. наук. Ижевск, 2002.
Марков В. М. К истории отсубстантивных наречий // Бодуэн де Куртене и современная лингвистика. Казань, 1989. С. 15–78.
Срезневский И. И. Словарь древнерусского языка: В 3 т. М., 1989.

История церковнославянского текста Деяний и Посланий Апостольских в эпоху книгопечатания

Королев Петр Сергеевич
Соискатель, Московская православная духовная академия, Сергиев Посад, Россия

История изменений в церковнославянском тексте Деяний и Посланий Апостольских, происходивших с момента издания первопечатного Апостола Иваном Федоровым в 1564 г. и до наших дней, исследована не очень детально, а относительно богослужебной (предназначенной для храмового употребления) и четьей (предназначенной для домашнего употребления) версий существуют различные мифы.

По результатам нашего исследования история и характеристики изменений в тексте Деяний и Посланий выстраиваются достаточно точно; рассмотрение исторических документов было дополнено текстологическим анализом 91-го зачала, входящего и в богослужебный Апостол, и в Библию, и в Требник, и в Праздничную Минею.

Текст Апостола в рукописях

К началу книгопечатания на Руси церковнославянский текст Апостола имел уже длительную историю переводов, редактирования и сверки с греческими оригиналами. Анализ текста рукописных Апостолов позволил исследователям (Г.А. Воскресенскому, А. А. Алексееву, И. Христовой-Шомовой) выделить несколько редакций.

В XIV в. общепринятым текстом стала афонская редакция Нового Завета, возникшая не позже начала XIV в. и вошедшая в 1499 г. в Геннадиевскую Библию. Тем не менее, распространенность этой редакции не исключила влияния других редакций. Так, например, библейский текст Толкового Апостола 1519 г., переведенного с греческого под руководством Максима Грека, близок к библейскому тексту Толкового Апостола 1220 г., что позволяет говорить о существовании особого извода Апостола в толковых книгах.

Исследователи рукописной традиции Апостола, разграничивая редакции, не отмечали серьезных расхождений между текстами богослужебных и четьих книг. В рамках каждой из редакций встречаются книги обоих типов, кроме того, факт, что в Чудовском Новом Завете 1355 г. более

поздней рукой была проставлена полная богослужебная разметка, свидетельствует о том, что в представлениях книжников XIV–XV веков не существовали отдельно «четий» и «богослужебный» изводы Апостола.

Первые печатные издания

Первое издание церковнославянского Апостола было осуществлено в 1525 г. Франциском Скориной. Оно стоит особняком среди изданий Апостола: обладая целым рядом лексических, грамматических и графических особенностей, оно практически никак не повлияло на московские издания, и в единичных чтениях можно проследить его влияние на западнорусские издания.

Совсем другая судьба у первого московского Апостола 1564 г. Представляя собой результат большой текстологической и редакторской работы, этот извод сразу был принят в качестве основы для последующих московских и западнорусских изданий.

Первопечатник диакон Иван Федоров тот же самый текст Апостола включил в четье издание — Острожскую Библию 1581 г. Таким образом, с начала книгопечатания как в четьих, так и в богослужебных книгах текст Апостола представлял собой один и тот же федоровский извод.

В рукописной книге редакторские находки Ивана Федорова не принимались еще в течение столетия, но к середине XVII в. эта традиция угасает и текст рукописных Апостолов начинает соответствовать печатному.

Издания до иоакимовской справы

В первой половине XVII в. как Москва, так и Киев осознают необходимость нового издания Библии, проверенного по греческому тексту, но на осуществление такого большого проекта не находится интеллектуальных ресурсов. В Москве Епифаний (Славинецкий), а в Киеве Петр Могила работали над новым изданием Священного Писания, параллельно занимаясь редактированием богослужебных текстов — поэтому в их редактуре апостольских зачал присутствуют отголоски проектов библейской справы.

Петр Могила сильно отредактировал текст Апостола, у него немало синонимических нововведений, изменений конструкций и форм слов; в отличие от него, московские справщики больше обращались к рукописям, правили «с добрых переводов» и не стремились к новшествам. Тем не менее, поскольку вскоре после издания Требник Могилы попал в число авторитетных книг, его чтения распространились среди московских изданий.

Неспособность издать новую, исправленную, Библию, привела к переизданию Острожской в 1663 г. В том же году та же московская типография напечатала богослужебный Апостол. Различия между этими изданиями показывают итоги целого века редактирования, но они все же не столь

значительны, чтобы можно было говорить о богослужебном и четьем изводах Апостола в 1663 г.

Две справы: иоакимовская и елизаветинская

В 1678 г. под руководством Сильвестра (Медведева) было проведено сопоставление Апостола со славянскими и греческими изданиями, исправления были согласованы с патриархом Иоакимом, и в следующем году вышел Апостол, положивший началу нового, иоакимовского извода Апостола. При редактировании были устранены некоторые слова, которые Иван Федоров добавил для большей понятности текста — этих слов не было ни в киевских изданиях, ни в рукописных текстах. Хотя в корректурном экземпляре есть пометки, свидетельствующие об обращении к греческому тексту, полного сопоставления не проводилось.

Проверка по греческому тексту была осуществлена при подготовке Елизаветинской Библии. Были устранены некоторые ошибки перевода, осуществлены некоторые синонимические замены и было добавлено немалое количество сносок с поясняющими синонимичными чтениями.

Сферы функционирования изводов

В течение некоторого времени после 1751 г. сферы функционирования иоакимовского и елизаветинского изводов еще не были разграничены: встречаются как богослужебные издания с елизаветинским текстом, так и четьи с иоакимовским.

В первой половине XIX в. сложилась следующая картина, которая остается до сих пор:

1) В четьих изданиях (Библиях и Новых Заветах) текст елизаветинский;

2) В богослужебных Апостолах текст иоакимовский, но некоторые сноски заимствованы из Елизаветинской Библии;

3) В других богослужебных книгах (Минеях и Требниках) текст ближе к иоакимовскому, но некоторые чтения заимствованы из елизаветинского.

Членные формы в предикативной функции и их грамматическая семантика (на материале корпуса летописей — Лаврентьевского, Ипатьевского и Радзивиловского списков)

Коротаева Анна Анатольевна
Аспирантка Ижевского государственного технического университета, Ижевск, Россия

В русских памятниках XIV–XV вв. членные формы имени относительно редко встречаются в предикативной функции. Так, при помощи сплош-

ной выборки в корпусе летописей в общей части — «Повести временных лет» (далее ПВЛ) — обнаружено 26 примеров, в частях после ПВЛ в Лаврентьевской летописи (ЛЛ) — 7 форм, в Ипатьевской (ЛИ) — 29, в Радзивиловской (ЛР) — 5. Принято считать, что нечленная форма специализируется на предикативной функции, а членная — на атрибутивной. Членная форма проникает в предикат тогда, когда она становится показателем собственно качественного имени и прилагательное как часть речи в атрибутивной функции передается членными именами. Традиционно единичные примеры употребления членной формы в предикативной функции в русских памятниках XIV–XV вв. рассматриваются как новое явление и исследуются с позиции отождествления с примерами употребления полных прилагательных в предикате в современном русском языке.

Грамматическая система в XIV–XV вв. еще находится на стадии формирования, и такая часть речи, как имя прилагательное, переживает фазу становления своих категорий, поэтому вполне очевидно, что примеры с членными именами в предикативной функции нужно рассматривать с точки зрения иных научных оснований.

Основополагающим является решение вопроса о статусе членной формы на ранних этапах ее существования. В науке принято рассматривать членную форму как производную от нечленной при помощи указательного местоимения, вносившего дополнительные оттенки в значение формы: значение определенности, указание на вышеупомянутый признак или предмет. Однако существует другое понимание новообразованной членной формы (субстантивата), основанное на признании члена актуализатором «субстанционального значения определяющего имени» [Селищев: 127]. Первоначально именно субстантиват вступает в синтаксические отношения с именем существительным в пределах синтагмы [Баранов: 80–81]. Переосмысление членной формы как адъективной происходит на дальнейших этапах развития языка.

В тексте корпуса летописей находим членные формы, отражающие первичное субстанциональное значение и при этом находящиеся с именем существительным в предикативных отношениях: *иже свѣщевають на кровопролитье . то суть неистовии* (ЛЛ, 24 л., ЛР, 43 л., ЛИ, 30 об.); *блжнии млᶜтвии . яко ти помиловани будуᵐ* (ЛЛ, 164 л.).

В приведенных примерах за членной формой скрывается не просто обозначение качества (свойства), но и обозначение субстанции-субъекта (ср. с существительными *блаженный*, *неистовый*).

Показательны и примеры с разночтением членной — нечленной формы в предикативной функции: *не добро бо есть преступати предѣла чюжего* (ЛЛ, 61 об., ЛР, 107 л.) — *не доброе есть преступати придѣла чюжаго* (ЛИ, 67 об.).

В ЛЛ и ЛР представлена нечленная форма, которая может трактоваться и как имя существительное, и как нечленная форма прилагательного, но и пример из ЛИ, с учетом вышеизложенных положений о членном имени, может быть иллюстрацией сложной грамматической семантики формы, в которой соединяется наименование представления о явлении в совокупности с его качественными характеристиками. Всего в корпусе в части ПВЛ обнаружено 15 подобных примеров.

Еще одним доказательством сложной семантики членного имени являются примеры с членным именем и существительным в одном ряду: *и тако скончаша и игоря кнзя сна олгова . бяшеть бо добрыи и поборникъ очьства своего* (ЛИ, 129 об.).

Если членное имя, сохраняющее одновременно субстанциональные и адъективные свойства, в текстах летописей употребляется в предикативной функции, то случаи употребления адъективной членной формы квалифицируются довольно сложно, т. к. определение синтаксической функции затрудняется в силу неустойчивости, вариативности конструкции.

Приведем пример разночтения: *у негоже града суть златая врата* (ЛЛ, 51 об.) — *суть вра^т^ златыя* (ЛР, 87 л.) — *врата суть златая* (ЛИ, 56 об.). Варианты из ЛЛ и ЛР относятся, скорее, к атрибутивному употреблению, а вариант из ЛИ — к предикативному, хотя при определенном прочтении членное имя во всех трех положениях относительно грамматического субъекта и связки может считаться употребленным в предикативной функции. Такая неоднозначность конструкции свидетельствует о том, что язык корпуса летописей отражает то состояние, когда адъективное членное имя еще только «осваивает» предикативную функцию.

Итак, в языке корпуса летописей примеры употребления членного имени отражают ту стадию развития языка, когда уже начинают формироваться предикативные отношения с участием адъективного членного имени. Другая же часть примеров с членным именем свидетельствует об употреблении в предикативной функции имени с более архаичным значением, отражающим наименование субстанции и приписываемые ей признаки.

Работа выполнена при поддержке Федерального агентства по образованию РФ (проект «Лингвотекстологические и корпусные исследования грамматической семантики древнерусского текста», 2–1.3–2987)

Литература:

Баранов В. А. Формирование определительных категорий в истории русского языка. Казань, 2003.

Ипатьевская летопись: «Повесть временных лет» по Ипатьевскому списку летописи // «Манускрипт: Славянское письменное наследие»: http://manuscripts.ru/mns/main?p_text=32151080.

Лаврентьевская летопись: «Повесть временных лет» по Лаврентьевскому списку летописи // «Манускрипт: Славянское письменное наследие»: http://manuscripts.ru/mns/main?p_text=32500902.

Радзивиловская летопись: «Повесть временных лет» по Ипатьевскому списку летописи // «Манускрипт: Славянское письменное наследие»: http://manuscripts.ru/mns/main?p_text=43296853.

Селищев А. М. Старославянский язык. Ч.2. М., 1952.

Сравнительный анализ форм перфекта и плюсквамперфекта в поздних обработках Жития Василия Нового

Мраморнова Оксана Геннадьевна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Первый русский перевод «Жития Василия Нового» (далее ЖВН1), осуществленный с греческого языка, был сделан на Руси еще в XI в. Несколько столетий спустя Димитрий Ростовский переработал данный текст, значительно его сократив (далее ЖВН ДР) [Вилинский: 350–946]. Очень важное значение в исследовании данных вариантах текстов ЖВН1 имеет изучение системы прошедших времен, а именно, изучение употребления форм перфекта и плюсквамперфекта.

ЖВН1 и ЖВН ДР относятся к разным эпохам и, следовательно, отображают соответствующие времени грамматические признаки. Исследуя текст ЖВН1 русской редакции, необходимо отметить, что он написан достаточно правильным книжным языком, хотя в системе прошедших времен наблюдается некоторая неузаконенность и ненормированность форм. Основными формами прошедшего времени являются: аорист, имперфект, перфект и плюсквамперфект. Очень часты в ЖВН1 формы так называемого древнерусского книжного плюсквамперфекта [Петрухин: 76]. Он используется чаще всего в контекстах, передающих «давнопрошедший» смысл события. Т. е. формы плюсквамперфекта используются в тексте согласно своей семантике, и образуются они с помощью аористной или имперфектной формы глагола *быти* и причастия на *-л* [Успенский: 251]. В ЖВН1 плюсквамперфект в основном используется в форме 3 л. мн. ч *(слышали бяше, быша не пріимали, wтверзли быша)*, а также в 3 л. ед.ч. *(оутвердилъ бяаше, бяаше пріяла)* Зафиксировано несколько случаев использования плюсквамперфекта в 1 л. ед. и мн. ч. *(вратилъся быхъ, бяхъ хотела, быхъ вѣдала; быхомъ достигли)*. Что качается ЖВН ДР, то в данном тексте формы плюсквамперфекта отсутствуют, а в контекстах, где в ЖВН1 употребляется плюсквамперфект, Димитрий Ростовский находит различные замены в соответствии с его грамматиче-

ской нормой. Так, 3 л.ед. ч. ЖВН1 чаще всего в ЖВН ДР соответствуют формы перфекта без связки, формам 1 л. ед. и мн. ч и 3 л. мн. ч соответствуют формы аориста. Об изменениях в грамматическом строе языка также говорит то, что формы перфекта, достаточно часто встречающиеся в тексте ЖВН1, употребляются в ЖВН ДР как со связкой, так и без нее. Совпадение употребления перфекта ЖВН1 и ЖВН ДР происходит лишь в форме 2 л. ед.ч., реже в 3 л. ед., причем Димитрий Ростовский употребляет здесь форму перфекта всегда без связки. Таким образом, следует сказать, что для Димитрия Ростовского важна в первую очередь не смысловая функция перфекта, а грамматическая. Он, следуя традиции, заложенной Максимом Греком, вводит форму перфекта во 2 л. ед. ч. лишь для разграничения омонимичных форм аориста и имперфекта. Итак, на протяжении своего варианта текста ЖВН Димитрий Ростовский включает форму перфекта 2 л. ед. ч в парадигму аориста, а в единичных случаях встречается употребление перфекта в 3 л. ед. ч без связки. Здесь также следует сказать о традиции Максима Грека.

Таким образом, в текстах ЖВН, редактированных на Руси в разные эпохи, отражены разные языковые процессы. Надо отметить, что обе редакции текста носят книжный характер. Однако в ЖВН1 парадигма прошедших времен еще достаточно не систематизирована, данному тексту присуща прежде всего семантическая дифференциация в употреблении форм перфекта и плюсквамперфекта. Обратная ситуация наблюдается в ЖВН ДР. Здесь перфектные формы во 2 л.ед. ч и реже в 3 л. ед. ч. без связки употребляются в типичном аористном значении и свободно вводятся в парадигму форм аориста. Введение именно данных форм перфекта в текст восходит к традиции Максима Грека.

Литература

Вилинский С. Г. Житие Василия Новаго в русской литературе. Часть II. Тексты и жития. Одесса, 1911. С. 350–946.

Петрухин П. В. Перфект и плюсквамперфект в Новгородской первой летописи по Синодальному списку. М., 2004.

Успенский Б. А. История русского литературного языка (XI–XVII вв.). Москва, 2002.

Причины смены типов письма в русских рукописях XIV–XV вв.

Панкова Екатерина Евгеньевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Тип письма является важным датирующим признаком, однако существуют рукописи, авторы которых совмещали разные типы письма. Это затрудняет датировку и ставит перед исследователем вопрос, чем же вызвана их смена. Иногда понятия типа письма (устав, полуустав, скоропись и переходные типы) и почерка не разграничиваются исследователями, однако представляется целесообразным делать это. Почерк — это совокупность индивидуальных особенностей, объективно проявившихся и зафиксированных в конкретных текстах.

Рукописи, совмещающие разные типы письма, можно разделить на 3 основные группы.

1–1. *Смена типа письма по функциональному признаку*. В списке кон. XIV в. Евангелия тетр (РГАДА, ф. 196, № 1699) бóльшая часть текста написана уставом, но 4 отрывка (л. 1 об., 6, 73–74, 117) переписаны русским полууставом. Анализ графико-орфографических особенностей показал, что все отрывки принадлежат одному писцу. Интересно, что евангельский текст пишется исключительно каллиграфическим уставным письмом, тогда как «дополнительные» тексты (предисловия Феофилакта Болгарского к Евангелиям (л. 1 об., 73–74, 117) и «како чтется тетра еуа(г). на часѣх стыя великы недѣли» (л. 6)) написаны полууставом. Вероятно, писцы данного скриптория считали устав и старший полуустав функционально неравноправными типами письма. Такая ситуация вполне естественна для переходного периода русской письменности середины XIV–первой половины XV вв., когда старший полуустав часто употреблялся и как деловое письмо. Следует отметить, что в основном тексте Евангелия и предисловиях разная орфография. На этом основании можно утверждать, что они переписаны разными писцами.

1–2. В этом отношении резко отличается Псалтырь с добавлениями (РГАДА, ф.201, № 76). Её основная часть переписана каллиграфическим младшим полууставом нескольких близких почерков, однако есть небольшие части текста, написанные старшим полууставом (л. 225–242 об., 244 об.-246) и один лист, переписанный некаллиграфическим уставом (л. 224 об.). Проведённое исследование показало, что эти отрывки принадлежат одному и тому же писцу. Сравнительная характеристика начерков представлена в таблице.

Признаки	Устав (л. 224 об.)	Старший полуустав (л. 225)	Основной почерк
ω	-	-	+
ѣ	низкая мачта	низкая мачта	высокая мачта
і	-	-	+
а йотир.	-	-	+
оу/у	оу — в начале слова, у — после согл.	оу — в начале слова, у — после согл.	у — в конце строки, оу — во всех позициях
ч	в виде расщепа	в виде расщепа	асимметр. с неглубокой чашей
ы	с ъ	с ъ	с ь
в	с клинописной верхней петлей	с клинописной верхней петлей	симметричная угловатой формы
з	длинный прямой хвост	длинный прямой хвост	округлый изогнутый хвост
д	длинные прямые штрихи	длинные прямые штрихи	короткие штрихи
т	с короткими штрихами у перекладины	с короткими штрихами у перекладины	с длинным штрихом, почти доходящим до нижнего уровня строки
ж	небрежно в 3 штриха, нет соединения между элементами	небрежно в 3 штриха, нет соединения между элементами	с небольшой верхней частью
Зияние	-	-	+

Писец также признает младший полуустав и устав более престижными типами письма, более подходящими для передачи сакрального текста. Однако ему не хватает профессионализма, поэтому начав с устава, он переходит на более привычный ему старший полуустав. Переход с устава на полуустав или с полуустава на скоропись часто бывает обусловлен стремлением к быстроте письма.

2. *Реставрация и «поновление» первоначального текста*. Иногда первоначальный текст становился менее чётким, и тогда писцы либо «поновляли» его (не всегда сохраняя при этом древние начертания букв), либо вставляли новые листы. В подавляющем большинстве случаев они ориентировались на свои графико-орфографические нормы, а не подражали письму реставрируемой рукописи. Образцом такой восстановленной рукописи может служить Псалтырь (РГАДА, ф. 381, № 31), где основной текст написан уставом XIV–XV вв., а л. 33–41 — младшим полууставом XVI в. Иногда писец мог подражать графике и орфографии реставрируемой книги.

3. *Дополнения к основному тексту*. Это самая многочисленная группа. Часто в богослужебные книги могли добавляться дополнительные статьи литургического содержания, нужные по той или иной причине владельцу книги. Так, в Октоихе изборном (РГАДА, ф. 381, № 75) основной текст написан уставом XIV в., а последний лист рукописи (л.122 об.) — старшим полууставом XIV в. На этом листе — песнопения вечерни и утрени, которые изначально в состав Октоиха не входили, однако регулярно поются во время службы. Основной текст рукописи написан каллиграфически, а последний лист явно нет: с неровными асимметричными буквами, без разлиновки. Поскольку оба почерка датируются одинаково, есть основания полагать, что в данном случае смена типа письма обусловлена тем, что основная часть текста переписана профессионалом, а л. 222 об. — нет. В Минее служебной (РГАДА, ф. 381, № 114) части, написанные уставом и полууставом, имеют ещё более значительный временной разрыв: основная часть текста написана почерком XIV в., а л. 1 — полууставом XV в. В таких случаях графико-орфографические нормы разных частей текста различаются, поскольку принадлежат разным почеркам. Такие дополнения к основному тексту могли быть сделаны только на пустых листах (как правило, первом или последнем).

Таким образом, можно выделить несколько причин, обусловливающих смену типа письма в рукописях XIV–XV вв. Из рассмотренных примеров наибольший интерес представляют имитация писцом реставрируемого текста и смена типа письма по функциональному признаку. Смена типов письма могла быть обусловлена и эстетическими установками писца, не всегда непосредственно связанными с содержанием. Это говорит о том, что один и тот же писец в зависимости от своих целей мог менять тип письма, сохраняя при этом привычные ему графико-орфографические нормы.

Проблема интерпретации пропуска *и* на месте <j> в среднерусских скорописных памятниках 1-й половины XVII в.

Смирнова Юлия Владимировна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В целом ряде русских письменных памятников встречаются написания с пропуском буквы *и* на месте фонемы <j> в позиции конца слова или же перед согласными. Они отмечались в двинских грамотах XV в. [Шахматов: 72], в новгородских и псковских документах XV–XVII вв. [Галинская: 37, 109]. Довольно большое количество таких случаев встре-

тилось и в скорописных отказных книгах первой половины XVII в. с восточносреднерусской территории (РГАДА, ф. 1209, оп. 2, №№ 12617, 11332, 11333, 11845). Ср. примеры из записей, составленных писцами из северной части Владимирского уезда (окающие говоры): *спа^с^ко по^п^*, *нико^л^ско поп*, *дво^р^ бобы^л^ско*, *црько^в^но дьяче^к^*, *по нака^з^но памети*, *гу^б^но целова^л^никъ*, *на то пустоши*; *Алексе*, *по^п^ Василе*; *замище*, *о^т^...замища*, *Михалу*, *Михало*, *Михаловича*, *Осипу Михалову* (ср. *Осипа Миха<u>ц</u>лова*) и др. Многочисленные случаи пропуска *и* есть и в документах из Суздальского уезда (они особенно частотны у двух авторов): *шестьдеся^т^ че^тт^иве^р^те*, *трица^т^ че^тт^иве^р^те*, *пя^т^ че^т^ве^р^те*, *а в не<u>_</u>па^ш^ни девя^т^ че^т^ве^р^те<u>_</u>да в не<u>_</u>жо…*, *а в не па^ш^ни*, *а в не крестья^н^*, *Василе Ивано^в^*, *в дете свои^х^*; *црько^в^но*, *рожесве^н^ско по^п^*, *бгороди^н^ко по^п^*, *в Телешо^в^ско*, *на то ^ж^ пустоши пру^д^*, *х то ^ж^ пустоши*, *по крестья^н^ско ска^з^ке*, *по^п^ Второ*; *Елисеко*, *Стафеко* и т. п.

В документах, написанных авторами с более южных территорий (Муромский уезд, акающие говоры Владимирского уезда), подобные примеры также имеются, однако их существенно меньше (*его^р^евъско по^п^*, *у челоби^т^но о^т^ца*, *а ^в^ не*, *О^н^дре*, *Е^ф^тифѣка*, *нико^л^ски поп*, *др^в^ни Сави^н^ска*, *к... Сави^н^ска*, *нико^л^ска дияче^к^* и нек. др.).

С одной стороны, эти случаи можно считать просто графическим эффектом, не имеющим фонетических оснований, т. е. рассматривать их в ряду прочих сокращений, характерных для скорописи (ср., например, частотные написания *е^г^* вместо *его*). Однако высказывалось и предположение, что такие примеры отражают действительное отсутствие соответствующего звука в произношении [Там же].

Известно, что в современных севернорусских и среднерусских говорах артикуляция звука на месте <j> может быть ослабленной (то есть <j> реализуется в неслоговом [и] или [е]), на южной же территории он способен приближаться по качеству к шумным согласным, см. [Русская диалектология: 70–71].

Косвенным свидетельством наличия ослабленной артикуляции у звука на месте <j> в положении перед согласными могут служить особенности прогрессивного ассимилятивного смягчения заднеязычных. Так, в говорах южнорусского наречия данное явление наблюдается в том числе в позиции после <j>, в то время как в ряде севернорусских и среднерусских говоров заднеязычные согласные в этом случае не смягчаются ([Вас’к’а], [бан’к’а], но [чайку]). Допустимо предположить, что именно реализация <j> в неслоговом гласном препятствовала осуществлению ассимиляции (существует также точка зрения, что причиной этого была фонологическая несущественность признака мягкости у данной фонемы [Там же: 78]).

При этом в русских диалектах утрата звука на месте <j> в основном характерна для интервокального положения — ср. хорошо известные случаи выпадения и последующего стяжения в глагольных формах и формах прилагательных, свойственные севернорусским и среднерусским (в особенности окающим) говорам [Пожарицкая: 95–96].

Что же касается утраты звука на месте <j> в конце слова и перед согласными, то важно, что такое явление отмечается в современном литературном языке, хотя и ограничиваясь рядом позиций (в СРЛЯ звуки, воплощающие фонему <j>, также являются менее напряженными, чем в говорах южнорусского наречия [Русская диалектология: 71]). К примеру, <j> может реализоваться нулем звука после ударного [е], но только перед мягким согласным; а также на конце слова после безударных [и] и [ы], подробно см. в [Касаткин].

Эти особенности позиционного поведения <j> в современных говорах и в литературном языке могут указывать на то, что написания с пропуском *и* действительно отражают выпадение или же сильное ослабление звука в соответствующих позициях. В этом случае преобладание таких примеров в документах с более северных территорий рассматриваемой среднерусской области является закономерным.

Литература

Галинская Е. А. Историческая фонетика русских диалектов в лингвогеографическом аспекте. М., 2002.

Касаткин Л. Л. Орфоэпические правила реализации фонемы /j/ в современном русском литературном языке // Russian Linguistics. Vol. 33. № 2. 2009. С. 177–194.

Пожарицкая С. К. Русская диалектология. М., 2005.

Русская диалектология / Под ред. Л. Л. Касаткина. М., 2005.

Шахматов А. А. Исследование о двинских грамотах XV века. Ч. I и II. СПб., 1903.

Иосифская редакция Часослова

Сухоручкин Андрей Александрович
Студент Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Часослов — богослужебная книга, предназначенная для чтецов и певцов. Она содержит неизменяемые молитвы ежедневных дневных служб (кроме литургии). Древнеславянский Часослов не изучен лингвистически и текстологически. Между тем это важный и ценный источник. Лингвистическое значение Часослова определяется прежде всего тем, что это учебная книга. По Часослову (а также по Псалтыри) в Древней Руси учились читать. Заучивание текстов Часослова наизусть закладывало навыки владения книжной нормой.

Порядок служб в Часослове определялся удобством изучения и практического применения. Он начинался с самых важных церковных служб с наиболее употребительными псалмами: вечерня, часы 3-й, 6-й, 9-й и обедница, утреня с 1-м часом, павечерня великая, средняя и малая, приложения без молебна, три полунощницы. Во время «книжной справы» 2-й пол. XVII в. службы были расположены на основе астрономических суток: убрана средняя павечерня, молебен с каноном и т. д. Было изменено и содержание, что связано со справой церковного устава.

В рукописной истории Часослова особый интерес представляет редакция памятника, выполненная при патриархе Иосифе (1642–1652 гг.). Сохранилась «кавычная» рукопись Часослова (РГАДА, ф. 381, № 224), которая использовалась при издании Часослова 1652 г. Хотя «кавычным» книгам посвящены важные лингвистические исследования в. Г. Сиромахи [Сиромаха: 15–44], Б. А. Успенского [Сиромаха, Успенский] и др., этот источник не изучался. Между тем он представляет большую ценность. Во-первых, иосифская редакция фиксирует позднюю церковнославянскую норму, существовавшую перед никоновской «книжной справой». И, во-вторых, издание 1652 г. — единственное дониконовское издание Часослова, с которого потом осуществлялись старообрядческие и единоверческие перепечатки [Крылов: 362].

«Книжная справа» патриарха Иосифа (особенно во вторую половину его патриаршества, при боголюбцах) во многом предвосхитила никоновскую реформу (см., напр.: [Каптерев: 51]). При патриархе Иосифе на Московском Печатном дворе издаются отредактированные украинские и белорусские книги. Утверждается грамматический метод «книжной справы», и в некоторых изданиях встречаются ссылки на греческие источники.

Исправленный текст Часослова отражает те же нормы, что и грамматика Мелетия Смотрицкого в ее московской версии 1648 года. Это, например, существительные в форме Р. ед. (пѣснь стаго *исаїа* пророка > пѣснь стагѡ *исаїи* пророка (л. 12), ср.: *Захарїи* [Грамматика 1648: 101]. Правка *в сер(д)цы* на в *ср(д)це* (л. 80) на первый взгляд не отвечает Грамматике 1648г., ср.: *сердци* [Грамматика 1648: 115], Однако варианты окончания -ѣ и -*ы* в М. ед. у сущ. С.р. с основой на –*ц* существовали в старомосковском изводе церковнославянского и перешли оттуда в новославянский извод. Даже в реформированных церковнославянских текстах существительные С.р. с основой на –*ц* имеют вариантные окончания М.ед. -ѣ и –*ы*. Очевидно, по богословским соображениям было заменено действительное причастие прош. вр. на форму наст. вр. (*сѣдъ* > *сѣдя*) во фразе об Иисусе Христе по отношению его к Богу Отцу.

Из орфографической правки следует отметить последовательное восстановление ѣ и замену буквы *о* на ѡ в Р. ед. имен прилагательных и ме-

стоимений Муж. р.: *стагѡ* (л. 21, 28), *моегѡ (*л.23) и др., ср. то же самое [Грамматика 1648: 141, 186].

Следует отметить также исправление сокращенной формулы *Аллилуйа трижды* на *Аллилуйа, Аллилуйа, Слава Тебе Боже, трижды*. Это исправление «особенно характерно для иосифской справы» [Крылов: 147]. Полная форма сугубой аллилуйи стала необходимой ввиду появления в Московской Руси греческой практики троения аллилуйи, запрещенной Поместным собором 1551 г. («Стоглав», гл. 42).

Анализ лексических разночтений (на всякъ *день* — на всяку *нощь*, (л. 32 об).; *в вечер — в нощь* (л. 38 об.)) показывает, что книжные справщики использовали при подготовке издания 1652 г. другие источники. Однако этот вопрос нуждается в отдельном исследовании.

Литература

Грамматика 1648 г. / Подготовка текста Е. А. Кузьминовой. М., 2007.

Каптерев Н. Ф. Патриарх Никон и его противники в деле исправления церковных обрядов. М., 2003.

Крылов Г., протоиерей. Книжная справа XVII века. Богослужебные Минеи. М., 2009.

Сиромаха в. Г. Книжные справщики Печатного двора 2-й половины XVII в. // Старообрядчество в России (XVII–XX вв.). М., 1999.

Сиромаха в. Г., Успенский Б. А. Кавычные книги 50-х гг. XVII в. // Археографический ежегодник за 1986 г. М., 1987.

Некоторые особенности перевода инфинитивных конструкций в Толковом Евангелии от Марка Феофилакта Болгарского (по материалам двух рукописей XVI в.)

Фёдорова Екатерина Викторовна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Славянская традиция перевода греческих инфинитивных конструкций показывает разные способы передачи соответствующих значений греческого субстантивированного инфинитива в зависимости от определенных принципов, которые использовали славянские книжники. Так, древние переводы и редакции демонстрируют принцип свободной передачи, а в поздних текстах будет преобладать калькирование греческого оригинала.

Здесь будут рассмотрены особенности перевода некоторых инфинитивных оборотов в Толковом Евангелии от Марка Феофилакта Болгарского (далее — ТЕ), которое относится к особой редакции евангельского текста — это так называемый «толковый текст», созданный на базе

древнего текста со следами преславского влияния [Алексеев]. В связи с этим представляется интересным рассмотреть способы перевода в толковом типе текста в ряду других редакций, в качестве основных текстов которых используются следующие источники по изданию [Воскресенский]:

1) Галичское четвероевангелие 1144 года, древнейший кириллический список евангелия-тетр, представитель так называемого «древнего текста».

2) Мстиславово Евангелие — Евангелие-апракос, созданное не позднее 1117 года в Новгороде, принадлежит преславской редакции, соответствует второй редакции Воскресенского и названо им основным ее списком.

3) Чудовский список Нового Завета сер. XIV в., соответствует третьей редакции Воскресенского.

4) Константинопольское Евангелие 1383 г. афонской редакции, которое принимается Воскресенским основным списком четвертой (т. е. афонской) редакции евангельского текста.

Для анализа перевода ТЕ привлечены два списка: ф. 304/I, РГБ №109, XVI в. (далее — ТСЛ 109), второй список ф. 304/I, РГБ № 108, XVI в. (далее — ТСЛ 108). Между этими списками имеются текстологические различия, установление характера которых входит в область задач данной работы.

1. Конструкция πρίν + inf., выражающая значение предшествования события, в основном тексте встречается дважды, и оба раза она переводится инфинитивом в ТСЛ 109 и praes. в ТСЛ 108. Такие расхождения обусловлены совпадением чтения последнего источника с чтением афонской редакции. В переводе толкований ТСЛ 109 и ТСЛ 108 совпадают, используя инфинитивную конструкцию в трех случаях из пяти. Два раза в обоих списках используется отглагольное сущ.

2. Конструкция μετα το + inf., выражающая отношения следования, в ТСЛ 109 и в основном тексте Евангелия, и в толкованиях всегда переводится отглагольным сущ. с предлогом. Такая же ситуация наблюдается во всех списках Чуд. редакции [Пентковская: 208]; такой перевод характерен и для древних редакций. ТСЛ 108 унифицирует этот принцип только в толкованиях, а в библейском тексте демонстрирует правку по афонскому тексту, используя в Мр. 14–28 конструкцию *потомь егда + inf.*, так что именно данные ТСЛ 109 следует рассматривать как отражающие аутентичные чтения.

3. Перевод конструкции εν τω + inf (+ Acc.), выражающей отношения одновременности, в основном тексте ТЕ по ТСЛ 108 полностью совпадает с вариантами перевода в древнем и афонском тексте. Так, один

раз встречается конструкция с дат. самостоятельным; в другом случае стоит придаточное предложение с личной формой глагола, которое вводится союзом *егда*. Вариант ТСЛ 109 в данном стихе не совпадает с чтением других редакций — здесь стоит инфинитивная конструкция. Такой же перевод встречается и в Чуд. редакции, но там это единичные случаи [Пентковская: 218]. В толкованиях унифицирован именно такой способ перевода.

4. Целевая конструкция εις το + inf может передаваться да-конструкцией, одиночным инфинитивом, буквальным калькированием *въ еже* + *inf*., а также отглагольным сущ., однако, как отмечается исследователями, перевод сущ. с предлогом не распространен в славянских переводах [Афанасьева: 105].

В ТЕ на основной библейский текст приходится одна конструкция εις το + inf, которая передается да-конструкцией + praes. В толкованиях дважды используется другой традиционный способ перевода — одиночный инфинитив. Но наряду с этим средством передачи в толкованиях наблюдается два случая номинализации. Такой перевод встречается в Чуд. редакции Апостола, но там ведущим способом передачи является буквальное калькирование въ еже + inf. [Пентковская: 265].

Таким образом, перевод инфинитивных конструкций в толкованиях отличается от перевода в основном тексте. Для восстановления чтений архетипа перевода большее значение имеют толкования, так как основной текст был подвержен правке по богослужебным редакциям Евангелия, а толкования практически не редактировались. Из двух рассмотренных списков — ТСЛ 109 и ТСЛ 108 — первый лучше сохраняет чтения архетипа в основном тексте, а второй отражает правку по афонской редакции Евангелия. Основными способами перевода инфинитивных конструкций в ТЕ от Марка являются инфинитив и отглагольное сущ. с предлогом. Считается, что второй способ был мало распространен уже в древности, а в правленых редакциях XIV в. он практически не встречается [Афанасьева: 105]. Тем большее значение для изучения переводческой техники имеют выявленные случаи номинализации инфинитивных конструкций в первом переводе ТЕ.

Примечательно, что практически никогда (за исключением одного случая — Мр. 13: 22) выбор ТЕ не совпадает с Чуд. Следовательно, при переводе субстантивированного инфинитива составитель Чуд. редакции не ориентировался на первый перевод ТЕ.

Литература

Алексеев А. А. Текстология славянской Библии. СПб., 1999.

Афанасьева Т. И. Славянская литургия Преждеосвященных Даров XII–XV вв.: текстология и язык. СПб, 2004.

Воскресенский Г. А. Характеристические черты четырех редакций славянского перевода Евангелия от Марка по сто двадцати рукописям Евангелия XI–XVI вв. М., 1896.

Пентковская Т. В. К истории исправления богослужебных книг в Древней Руси в XIV веке. М., 2009.

Секция
«Русский язык. Диалектология»

Принципы номинации населенных пунктов Ростовского района Ярославской области

Гомырова Юлия Юрьевна
Студентка Ярославского государственного педагогического университета имени К. Д. Ушинского, Ярославль, Россия

Любому населенному пункту обязательно присваивается какое-либо имя, которое дается объекту для того, чтобы выделить его из ряда однородных. В качестве основы для названия могут быть использованы как имена собственные, так и имена нарицательные, поэтому анализируемые ойконимы были разделены нами на две группы: ойконимы, образованные от имен собственных, и ойконимы, образованные от имен нарицательных.

Самой многочисленной является группа ойконимов, образованных от имен собственных. Внутри нее мы выделяем три подгруппы: 1) ойконимы, образованные от антропонимов; 2) ойконимы, образованные от экклезионимов; 3) ойконимы, образованные от гидронимов.

Больше всего ойконимов было образовано от антропонимов — личных имен, фамилий или прозвищ людей. Происхождение таких названий различно. Многие ростовские селения образовались из княжеских и боярских дач, помещичьих вотчин, поэтому именовались по фамилиям или по именам владельцев. Например, *село Шестаково* получило название от имени своего владельца князя Лари Шестака. От имени владельца образовано и название *сельца Юрьево*, которое являлось вотчиной князя Юрия Константиновича. Но несмотря на то, что оба эти названия являются отантропонимическими, в основу их положены разные мотивирующие основы. В первом случае (*село Шестаково*) ойконим мотивирован неканоническим именем, а во втором (*сельцо Юрьево*) — именем календарным. Данное различие позволило разделить все отантропонимические названия на топонимы, в основе которых лежат календарные имена, и названия, в основе которых лежат прозвища и неканонические имена. От календарных имен

образованы такие ойконимы, как *деревня Григорово* и *деревня Григорьково*. Мотивирующей основой для образования данных топонимов послужило полное каноническое имя Григорий. *Деревня Григорово* получило свое название от имени ростовского князя Григория Ивановича Темкина, а *деревня Григорьково* — от имени боярина Григория Мусина-Пушкина. От некалендарных имен образованы такие ойконимы, как *деревня Малиновка* ← Малина, *деревня Соколово* ← Сокол, *деревня Сорокино* ← Сорока, *деревня Уткино* ← Утиная Лапа. В качестве мотивирующей основы для ойконима могла выступать и фамилия владельца населенного пункта. Например, *деревня Гвоздево* являлась вотчиной князей Гвоздевых, *село Нажеровка (Нажерово)* разрослось из помещичьей усадьбы князей Нажеровых, *деревня Приимково* была постоянной вотчиной угасшего рода Ростовских князей Приимковых, а *деревня Звягино* получило свое название от имени князя Доброслава Звягина, жившего здесь в IX веке.

Следующую группу составляют ойконимы, образованные от экклезионимов — названий церквей и монастырей. Так, от имени церквей образовались ойконимы: *село Андреевское* ← церковь Святого мученика Андрея Стратилата, *село Дмитриановское* ← церковь Дмитриановская и др. Например, *село Богослов* получило свое название от церкви Иоанна Богослова — единственного памятника деревянного зодчества, сохранившегося на территории Ростовского района.

От гидронимов в Ростовском районе образовано небольшое число ойконимов, например: *деревня Вексицы* ← река Векса, *поселок Ишня* ← река Ишня, *деревня Ловцы* ← озеро Ловецкое, *деревня Рюмниково* ← озеро Рюмниково и др.

Группа ойконимов, образованных от апеллятивов, подразделяется нами на две подгруппы: на ойконимы, отражающие естественные особенности объекта, и на ойконимы, отражающие особенности человеческой деятельности.

В первой группе, к которой мы отнесли ойконимы, отражающие естественные особенности объекта, нами выделяется несколько разновидностей в зависимости от признака, положенного в основу названия. Во-первых, ойконимы могли отражать рельеф окружающей местности: *деревня Высоково*, *деревня Горки*, *деревня Крутой овраг* и др. Во-вторых, они могли указывать на расположение населенного пункта относительно какого-либо водного объекта: *деревня Заречье*, *поселок Приозерный*, *поселок Поречье-Рыбное*. В-третьих, ойконимы могли отражать особенности растительности в окрестностях населенного пункта: *село Боровицы*, *поселок Лесной*, *деревня Подберезье* и др.

Ко второй группе — ойконимам, отражающим особенности человеческой деятельности, — нами отнесены названия: *деревня Баскач*, *поселок*

Белогостицы, поселок Варницы, поселок Меленки, поселок Заводской, деревня Огарево. Например, название *деревня Баскач* местные краеведы, в частности А. А. Титов, этимологически связывают с татарским словом *баскак*, которое означает «татарский наместник, который был обязан собирать дань и следить за выполнением приказов» [Фасмер: 37]. На татарское происхождение данного слова указывает, по мнению А. А. Титова, то, что «близ этой деревни было татарское кладбище» [Титов: 272]. Название *деревня Огарево* связано с ведением в этой местности огневого земледелия.

Ойконимия Ростовского района интересна и тем, что в ней отсутствуют советские идеологические ойконимы, т. е. названия населенных пунктов Ростовского района не отразили в себе веяния советской эпохи, ее идеологические взгляды.

Таким образом, в результате проведенного лексико-семантического анализа ойконимов Ростовского района нами было установлено, что преобладающее большинство названий образовано от имен собственных, в частности от антропонимов.

Литература

Титов А. А. Ростовский уезд Ярославской губернии. М., 1885.
Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 1971. Т. 1.

О предполагаемом финно-угорском субстрате в синтаксисе севернорусских говоров

Богдан Жомбор
Аспирант Университета имени Этвеша Лоранда, Будапешт, Венгрия

Известно, что в языке севернорусских говоров наблюдаются следы былых контактов с финно-угорскими народами. Анализ языковых, исторических и археологических данных позволяет говорить о предполагаемом финно-угорском субстрате в данных говорах. Заметим, что большинство ученых чаще занимаются исследованием лексики и фонетики говоров этой территории. Синтаксис и фразеология же в таком контексте анализируются реже. Хотя изучение именно этих языковых уровней названных говоров может стать предметом новых направлений будущих исследований.

В истории изучения данного вопроса особого внимания заслуживают имена двух ученых: С. А. Мызникова и Вольфганга Феенкера. С. А. Мызников занимался исследованием происхождения лексики данной территории. Часть своей книги [Мызников: 304–347] ученый посвятил проблеме изучения субстрата данных говоров. По его мнению, в северо-западном диалектном ареале существуют следующие субстратные типы:

общеприбалтийско-финский, вепсский, общекарельский, ливвиковский, карельский тверской, людиковский, водско-эстонский, саамские, коми и балтийский [Мызников: 304–347]. Результаты его исследования показывают, что в истории формирования диалектов северно-западной территории большую роль играли прибалтийско-финские языки (народы). В монографии же В. Феенкера предметом исследования являются синтаксические конструкции финно-угорского происхождения, напр.: модель типа «*трава косить*», партитивный объект и др. [Veenker: 163–169].

В нашей работе будет исследоваться вопрос о роли мерянского языка в формировании языковой системы русских говоров. Эта тема в исследованиях ученых, как правило, не затрагивается. Известно, что народ меря рано и интенсивно ассимилировали восточные славяне. Однако, согласно О. Б. Ткаченко, синтаксический строй названных говоров близок к синтаксису прибалтийско-финских языков [Ткаченко: 126–127].

Конечно, контакты такого типа имеют социальные аспекты. Исторические данные говорят о том, что до заселения территории современного Пскова и берега Чудского озера предками русских на этой территории уже жил народ, который говорил на каком-то неизвестном прибалтийско-финском языке. Смешение восточных прибалтийско-финских народов (ижоры, вепсов, води, карелов) и славян, в том числе и кривичей, происходило в VII–IX веках нашей эры. Эти народы жили на территории древнего Новгорода. Среди новгородских берестяных грамот имеются такие документы, которые написаны на карельском языке [Bereczki: 9–11, 94].

Для финно-угорских языков типичными являются безличные предложения и причастные конструкции, напр.: венгерский: *«Esik.»*, зырянский: *«Zeras.»* финский: *«Sataa.»* (русский: *«Идет [дождь].»*), зырянский: *«te sećće loktiśjases aźźili»*, венгерский: *«Láttam az oda érkezőket.»*, (русский: *«Я видел туда пришедших.»*, зырянские примеры даются в упрощенном виде) [Lakó: 10–35]. В севернорусских говорах также часто встречаются причастные конструкции, напр.: *«у него уехано»*. Данная модель используется в значении *«он уехал»* [Veenker: 137–139]. Такие сочетания часто называют поссесивным перфектом. Ученые предполагают, что подобные обороты имеют прибалтийско-финское происхождение.

Данный вопрос приобретает особую актуальность в силу того, что в нашем докладе речь идет именно о таких финно-угорских (прибалтийско-финских) языках (народах), которые сегодня стоят на пороге ассимиляции. Понятно, что требуется изучение похожих синтаксических конструкций и в других славянских языках. Безусловно, результаты исследования русского диалектного синтаксиса являются важными и для финно-угорского языкознания.

Литература

Мызников С. А. Лексика финно-угорского происхождения в русских говорах северо-запада: этимологический и лингвогеографический анализ. СПб., 2004.

Ткаченко О. Б. Мерянский язык. Киев, 1985.

Bereczki G. Bevezetés a balti finn nyelvészetbe. Budapest, 2000.

Lakó Gy. A magyar mondatszerkezet finnugor sajátságai. Pécs, 1991.

Veenker W. Die Frage des finnougrischen Substrats in der russischen Sprache. Bloomington, 1967.

Электронная библиотека русских народных говоров КГУ как материал для изучения речевого поведения языковой диалектной личности

Зотина Елена Владимировна
Аспирантка Казанского государственного университета, Казань, Россия

В последнее время создание электронных ресурсов различных типов является насущной задачей прикладной лингвистики.

Особенно перспективным представляется создание электронных корпусов диалектных текстов. В лаборатории экспериментальной фонетики КГУ в рамках гранта РФФИ ведется уникальная работа по созданию электронной библиотеки русских народных говоров. Источником служат оцифрованные с помощью специального технического инструментария записи диалектной речи, собранные преподавателями и студентами Казанского университета в диалектологических экспедициях с 1960 по 1990 годы.

На сегодняшний день общий объем представленных в библиотеке звукофайлов составляет 200 записей (71 час звучания). Перечень сформированных файлов указывает на то, что в основном это первичные говоры севернорусского и среднерусского ареалов (Архангельская, Костромская, Кировская, Новгородская, Ярославская и др. области). Уникальность нашей библиотеки состоит в том, что, помимо самих файлов и орфографической записи речи, представлена фонетическая транскрипция в несколько упрощенном виде. Задача максимально передать фонетическую информацию является нашей принципиальной позицией, отличающей электронную библиотеку русских народных говоров КГУ от подобных проектов (диалектного подкорпуса в составе НКРЯ и Саратовского диалектного корпуса).

Подобная электронная коллекция позволяет ставить новые задачи для исследования, особенно интересные с точки зрения современной коммуникативной диалектологии. Наличие звуковых файлов диалектных

записей в цифровом формате позволяет проводить акустический анализ речи с использованием современных программ обработки звука. В область наших научных интересов входят исследования антропоцентрической направленности — определение диалектной языковой картины мира, анализ связной устной речи с точки зрения использования коммуникативных стратегий и тактик (как известно, в этом ракурсе диалектные тексты не были предметом активных разработок), изучение особенностей речевого поведения носителя говора. В рассмотрении идиолекта большое место должен занимать так называемый фонетический портрет; кроме того, интересным оказывается анализ морфолого-синтаксических особенностей организации связной речи. По динамике повествования легко выявляется не только коммуникативная грамотность диктора-информанта, но и навыки ее интерактивной природы, что говорит об универсальных началах речевой деятельности как таковой.

В результате анализа речи отдельных дикторов определяется специфика коммуникативного выделения в речи, когда информанты пытались актуализировать ту социолингвистическую информацию, которая могла быть мало знакома городским слушателям: выращивание и обработка льна, сватовство, деревенская свадьба и т. д. В результате экспериментально-фонетического анализа звучащей диалектной речи, представленной в библиотеке, стало возможным изучение специфики просодии речи дикторов разных регионов — так, например, жители Псковской области продемонстрировали эмоционально-экспрессивные характеристики речи, использовали феномен тембральной окраски голоса в организации речевого поведения.

Экспериментально доказано, что информант изменяет качество голоса, когда говорит о чем-то очень близком и эмоционально значимом (например, о своей свадьбе, родителях, о смерти детей и т. д.) или когда рассказывает о жизненных событиях, оставивших у него яркие воспоминания — например, о тяжелой жизни во время Великой Отечественной войны и в послевоенные годы. Особое выделение приобретают слова, неизвестные слушателю, по мнению информанта, — «*риги* молотила», «*грабево*», «*увалья*, цветы», «*парики* длинны» и т. д. Намеренное использование тембральной выразительности в речи диктора проявляется за счет изменения фонационного качества звучания (перехода на полушепотную речь, эффекта придыхания голоса, его временной остановки), а также концентрации максимальной энергии на формантных частотах F3, F4, которые, по признанию большинства исследователей, отвечают за индивидуальные и эмоциональные характеристики голоса. Можно определить некоторые особенности организации коммуникативных типов предложения. Для диалектного текста характерен инверсионный порядок слов

(*Каровушку, дети за каровушкой, внук пушел с маим мужыком за каровушкой).* Кроме того, характерно использование так называемых лексических актуализаторов, которые указывают на пространственно-временные границы сообщения. Диктор-повествователь способен абстрагироваться от реального времени, пространства и переместиться в прошлое за рамки изображенного мира. [*ишшо зъб'орут / им'о и фамилjо / н'и одново дн'а н'е уч'илос'а давно ун'икуды н'еход'ила / муж молодой ум'ер / осталас'а дв'е д'евочк'и домоф чаj т'ицат 'было / давно жыву зд'ес'атко* /].

Очень часто встречаются в речи разнообразные частицы, в основном постпозитивные — «*было-те*», «*дроф-то нету*». В результате экспериментального анализа речи замечено, что часто эти частицы находятся рядом со словами, передающими акцентное выделение на уровне просодии.

Особую выразительность придают анафорические конструкции, когда фраза начинается с одного и того же союза, или синтаксический параллелизм: «*… Я кушать хотела, а я и кушать ни магу, и пашла на гулянье, и на гуляньи тольки и думаю, куда я пайду*», «*Кармилиц ты мой, Колинька, за што ты так руботаешь? За што ты так мучиишьсе? Кармилец, изволи работать, наработаешь!.. Кармилец мой, приде время, помрешь, фсе астаница!*»

Использование электронной библиотеки позволяет провести комплексный анализ речевого поведения языковой диалектной личности, включающий изучение фонетических и морфолого-синтаксических особенностей организации речи. Диалектные сведения показательны и чрезвычайно важны в плане интерпретации прагматического потенциала диалектного дискурса.

(*Работа выполнена при поддержке гранта РФФИ — 376 № 08–06-00160а)*

Гроб и могила: лингвокультурные коннотации (на материале северных говоров)

Коконова Анна Борисовна
Сотрудник Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Погребальный обряд, тесно связанный с представлениями о смерти и мире мертвых, является ключевым для понимания народной культуры в целом. Смерть — это ожидаемое событие, естественное завершение жизненного цикла человека. Жизнь — временное пребывание на земле, подготовка к отправлению на «тот свет», что подкрепляется представлением о том, что в этом мире мы «в гостях гостим», а вечная, настоящая жизнь ждет за порогом смерти: Мы здесь на земли-то в госьтях госьтим, а туда-то попадём навечно. У нас веть там дом — а здесь мы в гостях гостим.

Представление загробного мира как дома экстраполируется на названия кладбища: домовье, буево (из др.-швед. bu- ‘жилище’) [Фасмер 1986–234]. Как повезут на домовье, штоп на крес повесили (тряпочку). А буево–то хоронят. Тут на буеве хороня — зделают гроп, складут мёртво тело.

С представлением о кладбище как о жилище связано и название погост (первоначальное значение этого слова — ‘постоялый двор’): Нет уш, замены не будет, пока-ле не свезут на погос. Мёртвые с погоста не вороцяюцця.

Возможно, что в слове погост отражена семантика временности (сравните гостить). А. К. Байбурин и Г. А. Левинтон указывают на то, что в похоронном обряде ритуальные действия направлены на «воскресение» покойника на том свете. Эта часть обряда не выражена, так как переход в новое бытие происходит вне человеческого коллектива, «за гробом», так что могила, кладбище могут служить как бы еще одной переходной зоной между миром живых и миром мертвых (предков) перед переходом в новый статус родителей [Байбурин, Левинтон 1990–64–84].

Ассоциация кладбища с поселением покойников на том свете объясняет восприятие гроба как дома покойного. Лексически это находит свое выражение в названиях гроба с корнем -дом-: *дом, домик, домовина, домовище, домовищеце, домовье.*

Мне скоро дом состроят. Зделает гроп из досок. «Домик себе заработала», — скажут. Стары люди называли домовина, сечяз — домовишшо. В домовье покладут, хоронят.

Гроб — дом умершего — может обозначаться словом *избушка: Гроп-дом зделали, тебе избушку зделали.*

Гроб как дом мертвых противопоставлен дому живых по следующим признакам:

<u>Вечный/временный:</u>

Вековo тебе жилишче, тут уж домово. Домовище — гроб-от, што на вецьную память, дом построён, хош как называй его, хош домовище, хош гроп.

<u>Холодный/теплый</u> (гроб — холодный дом, без печки):

Ларивоновна, тебе боле зьделали вековешьно домовишчо, тебе вецьно домовишчо зьделали, бес кирпишьной жаркой печеньки, бес скрипуцей полатоцьки.

<u>Темный/светлый</u> (темнота понимается как отсутствие окон и дверей):

Без дверей и без окошэк дом срубили. Будет фсё в домовишчэце своём лежать, не выходу, не выеду.

Ассоциативное сближение гроба с домом проявлялось и на материальном уровне: гробу старались придать сходство с жилищем живых. На-

пример, обязательным было наличие окон, которые либо рисовали, либо (в наиболее архаических культурах) прорубали: *Когда приголашывают, домом называют, раму нарисуют. С обоима сторон нацертят рамы, и с нутра тоже. Окошэчьки рисуют обязательно. Это жэ его последний дом, и называли домовишшэ. Окошэчько-то рисуют, штобы смотрели.* (Кто смотрел?) — *Покойной.*

Если окошко в гробу было прорублено, его закрывали *ставешком*: *Окошецько на гробу было зделано, потом накрывают такой ставешок был.*

Сближение семантических областей жилища и загробного мира находит свое выражение и в параллелизме обозначений внутреннего устройства дома и гроба. Так, например, *срубом* называют как основу дома, так и доски, которыми обкладывают могилу изнутри: *Ево в яму не похоронили, а струп зделали. Там* (в Онеге) *струп как колодесь и крышку покрывают* (когда хоронят).

Для установки окон и дверей в доме делают косяки, называемые *стомиками*. В могиле *стомиками* называются бруски, устанавливаемые под гроб в качестве опоры. *Ево на стомик и поставили кверху головой* (гроб).

Завершая строительство дома, *набирают потолок*. *Потолком* в могиле называют верхний дощатый настил, который кладется над гробом. *И тут* (в могиле) *потолок набирают. А теперь футляр делают–яшчык такой сколотят, гроп спустят, а на верх на яшчык потолок, потом землю. Потолки-то набёрут когда, а футлярoф-то нет.*

Венчает дом крыша, и *крышей* же могут назвать верхние доски, кладущиеся на гроб. *Сверху крышэй называют.*

Дощатый настил над гробом может осмысляться как вход в могилу и называется *сенками: Хорошо бы зделал сенки, штоп она* (могила) *не опадала.*

Интересным является значение слова *полати, полатка*. В доме *полатями* называют дощатый настил между печью и стеной над входной дверью, на котором спали. Что касается устройства могилы, то словом *полати* могли обозначать настил, на котором помещался гроб (*Кладут на полати–четыре столбика поставят, доски положат, на них гроп. Полати зделали, перечинки покинули, 3 перечинки, 3 доски покинуты, а туда домовищё*); настил под гробом и над ним (*Онoгда кладут полешка, доски кладут–полатями считаюца, гроп меш ними*); доски, которыми накрывают гроб (*Полатку зделают — над гробом, полаткой скажут, закрыли — и боле зарывают*). Кроме того, сходное обозначение — *полатница* — имеет доска, укладываемая между лавками, на которых помещается гроб в дни пребывания покойника в доме (*На лафку*

кладут, да полатницу поставят пошыре-то, вдоль мосту покойника кладут).

Связь названий *полати, полатка, полатница* с гробом и могилой подтверждают метафору «смерть — вечный сон» (ср.выражение *уйти на долгоспаную жизнь* в значении «умереть»).

Итак, ассоциация гроба и могилы с домом не случайна и подкрепляется как сходными номинациями частей внутреннего устройства дома и могилы, так и глубинными представлениями о смерти и загробной жизни.

Литература

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. М., 1986. Т.2.

Байбурин А. К., Левинтон Г. А. Похороны и свадьба // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. М., 1990.

К вопросу о регионализмах Белгородской области

Корнейко Елена Александровна
Студентка Белгородского государственного университета, Белгород, Россия

Диалекты Белгородской области входят в Курско-Орловскую группу, которая сочетает в себе черты Юго-Восточной диалектной зоны и явления Юго-Западной зоны. Говоры, распространенные на территории Белгородчины, имеют общие черты, но в то же время существенно отличаются друг от друга. Поэтому иногда можно говорить даже о разных диалектах, так как на говор одних населенных пунктов Белгородской области оказывает влияние соседство с Украиной, на другие — пограничные области России и др.

Курско-Белгородская диалектная зона представляет большой интерес для исследователя диалектной лексики, поскольку носители говоров указанной зоны исторически составляют две этнические группы: русские (южновеликоруссы) и украинцы (левобережье Днепра). Это определяет тесное взаимодействие между русскими и украинскими говорами.

Диалекты Белгородской области — реальность настоящего времени. Их исчезновение не произойдет и в ближайшем будущем. Однако они заметно изменяются. В связи с сильным влиянием литературного языка на диалекты, в настоящее время приходится говорить о *полудиалекте*.

В лингвистике и в литературоведении существует термин *диалектизм*, т. е. слова, свойственные местным диалектам, употребляемые в составе литературного языка. Диалектизмы неоднородны по своему составу (фонетические, морфологические, синтаксические, семантические, лексические, этнографизмы).

Наряду с термином «диалектизм» в диалектологии также используются понятия «регионализм», «локализм» и «провинциализм» (или «провинционализм»), но они достаточно редки.

Провинциализмы, локализмы — слова и выражения, употребление которых ограничено какой-либо территорией. Термины употреблялись преимущественно в XIX в. для обозначения диалектизмов, отклонений от нормированной речи. [Первый толковый...]

Определение регионализма отсутствует в большинстве активно используемых специальных и толковых словарей (более распространено функционирование термина *регионализм* как общественно-политического: «Регионализм — учет национальных, экономических и др. особенностей, присущих какому-либо региону страны [Краткий словарь...]). Можно предположить, что в лингвистике термин *регионализм* возник как современный эквивалент ушедшего в пассив термина *провинциализм*.

Регионализмы — специфические, только в данном регионе понятные и употребляемые слова и выражения. Подобная региональная лексика достаточно четко структурно организована; в ее составе могут быть и слова литературного языка, и жаргонизмы, диалектные формы, и антропонимы, и топонимы. Обычно язык региона — понятие внутренне неоднородное: здесь присутствуют нормированный литературный язык, говоры и диалекты, распространенные на данной территории, жаргоны и социолекты, городское и сельское просторечие, явления смешения и контаминации родственных или контактирующих языков и др.

Мы бы хотели привести примеры некоторые примеры регионализмов, употребляемых белгородцами.

Например, слово *трембель* очень часто квалифицируют как диалектизм, но, на наш взгляд, это неверно, так как оно не стоит в одном ряду с таким словам, как *бурак* (свекла), которое несомненно относится к диалектным единицам.

Трембель — сущ., неодушевл., м.р., 2-е скл.

Значение: то же, что «плечики, вешалка»; приспособление для развешивания одежды.

Этимология: народная этимология связывает данное слово со швейной фабрикой Трембеля (по фамилии владельца), существовавшей в Харьковской области до Революции. Фабрика Трембеля вывешивала и продавала свои изделия на плечиках с надписью «Трембель», отсюда слово постепенно перешло и на сам предмет.

Также в группу регионализмов следует включить топонимы, например, *Титаник*, *Свечка* (название учебных корпусов вузов Белгородской области), которые как лексические единицы относятся к литературному языку, но содержат в себе указание на областную (региональную) принадлежность.

Слова *потолок* (чердак), *матрешка* (яркий платок из ситца), *чашка* (металлический таз) могут рассматриваться, с одной стороны, как семантические диалектизмы, а с другой — как регионализмы, так как это наддиалектные явления.

На территории Белгородской области имеет место недостаточно изученное диалектное образование, включающее элементы украинского языка в соединении с русским, получившим название суржик (от *суржик* — «хлеб или мука из смеси разных видов зерна, например, пшеницы или ржи»). Суржик — это некодифицированный разговорно-бытовой стиль (речь), который возник вследствие массового продолжительного контакта украинско-русского двуязычия в его диглоссной форме.

Характеризуя диалектные особенности говоров Белгородской области, следует сказать об особом статусе украинизмов в речи белгородцев. Чаще всего их рассматривают как заимствованные слова или как диалектизмы. На наш взгляд, это не совсем верно.

Среди украинизмов можно выделить две группы:

1) Собственно заимствования (например, в произведениях Н. В. Гоголя);

2) Украинизмы, которые можно рассматривать как областные — регионализмы.

Приведем небольшой список слов, которые, на наш взгляд, могут рассматриваться как белгородские регионализмы, пришедшие из украинского языка.

Бреха´ть, брешу, брешешь. Говорить, рассказывать. Лгать, врать, говорить на ветер.

Буды´ль, мн. будылля, будылли. Ботва картофеля.

Гарбу´з. 1) Тыква.2) Арбуз.

Гро´ши. Деньги.

Захвора´ть. Заболеть.

Полуми´сок. Глубокая тарелка для супа.

Чепури´ться. Прихорашиваться.

Чува´л. Большой мешок.

Чернобри´вцы. Цветы бархатцы (бархатки).

Приведенными примерами доказывается необходимость введения в научный оборот термина *регионализм*.

Литература

Первый толковый большой энциклопедический словарь. СПб., 2006.

Краткий словарь современных понятий и терминов / Сост. и ред. в. А. Макаренко. М., 1995.

Особенности формирования символического значения диалектного слова (Лингвокультурологический аспект)

Никифорова Дарья Александровна
Аспирантка Томского государственного университета, Томск, Россия

Диалектное слово, являясь культурно маркированным средством коммуникации в национальном социуме, присутствует в двух сферах жизни народа: бытовой и ритуальной. Вещи в народном миропорядке обладали полифункциональной семантикой, т. е. способностью транслировать сакральные смыслы. Так, предметы крестьянского быта, являющиеся чем-то одним в повседневности, становятся совершенно другим в ритуале. Лексическое значение диалектного слова, таким образом, распадается на собственно материально-бытовое и сакральное.

Так, значение диалектного слова складывается из трех компонентов: *денотативного* компонента, связанного с бытовыми функциями обозначаемой реалии, *коннотативного* (сакрального) компонента, характеризующего употребление предмета в обряде, и *символического*. Место символического компонента в значении диалектного слова определяем вслед за Н. И. и С. М. Толстыми, по мысли которых слова естественного языка могут приобрести в языке культуры «особые символические значения..., которые «надстраиваются» над всеми прочими уровнями значения» [Толстой: 291] и закономерно с ними связаны. Таким образом, символическое значение соединяет в себе утилитарную семантику слова и его сакральный смысл.

Обрядовая жизнь крестьянского сообщества предъявляет особые требования к материальному миру: коллективное сознание «договаривается» о новой функции вещи в ситуации обряда, что естественным образом отражается на семантическом объеме лексемы, ее называющей. То есть, слово и вещь соединяются в обряде, они «могут семантически совмещаться — выступая заместителем или символизатором одно другого» [Степанов 2001: 74]. Исходя из этого, можно сделать вывод, что символический компонент разбивается на функции, реализуемые лексической единицей, номинирующей предмет в обряде.

Функции:

1) Граница (*веревка, лавка, порог, матка, ворота* и др.);

2) Оберег (*веник, вуаль, полотенце, платок, сковородник* и др.);

3) Дар / подарок (*полотенце, платок, ель* и др.);

4) Прогнозирование (*стакан, стол, сундук, тарелка, шуба, вода, баня* и др.);

5) Согласие / несогласие (*ставить самовар, стол, полотенце, платок, пиво, чай* и др.);

6) Соединение (*платок, полотенце* и др.);

7) Статус (*платок, лента, вуаль, коса* и др.);

8) Демонстрация (*тарелка, полотенце, сундук* и др.);

9) Обозначение обряда или этапа обряда (*курник, платок, шить, стол, придано, ворота, плакать, квашня* и др.);

10) Замещение (*ель, веник* и др.).

Функции реализуются в одноименных семах лексических единиц, обозначающих материальную часть обряда. В свою очередь, названные семы являются основой формирования символического значения слова.

Важно отметить, что лексическая единица может менять функции в зависимости от этапа, локуса и пр. в обряде, которые будут входить в символическое значение данной лексемы. Так, например, лексическая единица *платок* выполняет функции: дар, согласие, оберег, демонстрация. Символическое значение лексической единицы *платок* включает все вышеперечисленные функции. Так, *платок* — это символ дара, согласия родителей на брак, оберега от потусторонних сил и демонстрации непорочности невесты.

Важным аспектом, влияющим на формирование символического значения, является характер распространителя, стоящего при лексической единице и указывающего на «глубинный» смысл, заложенный народным сознанием. Нами выделяется три типа распространителей: а) **акциональные** (*сидеть под* платком, *ходить по* лавке, *накрывать* полотенцем, *подносить* тарелку, *стелить* шубу и др.); б) **признаковые** (*венчальное, чайное, визитное* платье; *невестин, стряпкин, молодухин* стол; *длинная* вуаль и др.); в) **образа действия** (плакать *причетом*, выть *голосом* и др.). Распространители уточняют символическое значение. Очень часто определить символическое значение без распространителей, окружающих единицу невозможно.

Таким образом, символический компонент значения диалектного слова надстраивается над денотативным и коннотативным компонентами и зависит от них. Символический компонент имеет грани, то есть каждый раз реализуется по-разному в зависимости от функции предмета. Важную роль в определении функции реалии, обозначаемой лексической единицей играют распространители, уточняющие символическое значение.

Литература

Толстой Н. И. Язык и народная культура: Очерки по славянской мифологии и этнолингвистике. М., 1995.

Степанов Ю. С. Константы русской культуры. М., 2001.

Явление мотивированности в лексике семантического поля «Праздники» (на материале архангельских говоров)

Панина Жанна Александровна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

На территории Архангельской области было отмечено более трехсот лексем, обозначающих различные виды церковных и сельскохозяйственных праздников и молодежных гуляний (по данным картотеки «Архангельского областного словаря», 1–12 выпусков этого словаря и материалов, собранных автором в ходе полевых экспедиций 2006–2009 гг.). Не все они могут быть названы праздниками в том значении, в котором это слово функционирует в современном русском литературном языке, но можно утверждать, что все лексемы, входящие в рассматриваемую семантическую область, имеют общий компонент значения ‘перерыв в череде повседневных забот и занятий, отдых после завершения какого-либо вида работы’. С течением времени на территории Архангельского региона сложилась многоуровневая и сложная система взаимодействия этих праздников и гуляний (в годовой круг сельскохозяйственных работ и следовавших за их окончанием праздничных гуляний после принятия христианства включились и события церковного календаря, и молодежные гуляния, в большинстве своем также приуроченные к церковным праздникам). Праздники играли очень важную роль в жизни деревни, причем не только как отдых после завершения определенного этапа работы, но и как средство сохранения и укрепления родственных связей, сближения людей, завязывания брачных отношений. Вследствие этого данная семантическая область в диалекте, в отличие от литературного языка, является детально разработанной.

Из более чем трехсот лексем, рассматриваемых нами в составе семантической области «Праздники», около 95% относятся к словам с прозрачной внутренней формой, в чем проявляется «одна из ведущих тенденций языкового развития — тенденция к мотивированности языкового знака» [Блинова: 11]. Для каждого из субполей семантического поля «Праздники»: «Молодежные праздники и гуляния», «Праздники сезонно-трудового цикла», «Праздники церковно-календарного цикла» характерно преобладание определенного типа номинации, а также зачастую и общность словообразовательных моделей.

В лексемах рассматриваемого семантического поля отражены следующие мотивирующие признаки:

1. «Молодежные праздники и гуляния»:

— Темпоральный признак: *вечерка*, *утренка*, *сутеменка* и т. д.;

— Способ времяпрепровождения: *поседка*, *сижонка*, *гульба*, *игрище*, *игрушка*, *беседа* и т. д.;

— Основное занятие: *супрядка*;

— День, в который обычно проводилось гулянье: *суботка*;

— Характер присоединения участника события к самому событию: *сбеганье*;

— Место проведения: *мечище*, *улица*, *угор*.

2. «Праздники сезонно-трудового цикла».

— Вид сельскохозяйственной работы, в честь окончания которой устраивается праздничное гуляние: *вороховое*, *выкоска*, *вымолотка*, *догребаха*, *дожинки*, *докосное*, *отсевное*, *пожинаха* и т. д.;

— Основное блюдо, подаваемое на праздник: *каша*, *фила* (обрядовое кушанье — колоб из ячменной муки);

— Ритуальный предмет, сопровождающий празднование: *борода* (последний сноп, остающийся на поле после сбора урожая);

— Название той части дома, в честь завершения строительства которой устраивается угощение: *дымовое*, *князевое*, *коньковое*, *крышное*, *матичное*, *окладное* и т. д.

3. «Праздники церковно-календарного цикла».

Особенностью наименований данного субполя является то, что «часть лексем либо заимствована из официальной церковной терминологии без изменений, либо претерпела лишь фонетические изменения» [Толстая: 377]. Для остальных лексем выделяются следующие мотивирующие признаки:

— По главному компоненту его официального церковного названия (*Богородица*, *Богослов*, *Пречистой* и т. д.);

— По народной форме имени святого (*Микола*, *Илейка*, *Егорей* и т. д.);

— На основе переосмысления имени святого в соответствии с народной этимологией (*Луков день*, *Маков день*, ср. *Лука — лук*, *Маккавей — мак*);

— По метеорологической характеристике дня (*Николай Мокрой*, *Васильники-капильники* (ср. капель), *Ильиней-сеногной*, *Аксинья-полузимница* и т. д.);

— По связи праздника (реальной или мифологической) с какими-либо животными или насекомыми (*Конской праздник*, *Комариной праздник* и т. д.);

— По обрядовому наполнению праздника (*Тетерочной день* — в этот день было принято печь обрядовое печенье в форме птиц);

— По поговорке (присказке) или ее фрагменту, сопровождающему название (*Земля-именинница*, *Кирики-Улиты сердиты* и т. д.).

Таким образом, в основу номинации праздников положены признаки, отражающие реальные характеристики события. В составе ЛСГ «Молодежные праздники и гуляния» наиболее распространена мотивировка по следующим признакам: темпоральному; основному занятию или действию. Подавляющее большинство названий праздников сезонно-трудового цикла имеют мотивацию на основании действия, по окончании которого устраивался сам праздник. В названиях праздников церковно-календарного цикла преобладающей является мотивировка именем святого. Особый интерес представляет мотивировка, отражающая народные метеорологические знания и представления.

Литература

Архангельский областной словарь / Под ред. О. Г. Гецовой. М., 1980. Вып. I.
Блинова О. И. Явление мотивации слов: Лексикологический аспект. М., 2009.
Толстая С. М. Полесский народный календарь. М., 2005.

Номинация как способ репрезентации женщины в русских говорах Мордовии

Пронина Юлия Викторовна
Студентка Мордовского государственного университета имени Н. П. Огарева, Саранск, Россия

Процесс номинации позволяет проследить особенности формирования и существования знаний человека о мире, зафиксировать в слове результаты оценочной, познавательной деятельности. Как отмечает О. И. Блинова, «принцип номинации — это исходное положение, правило, которое формируется на основе обобщения мотивировочных признаков говорящим коллективом и одновременно служит отправной базой для новых именований» [Блинова: 222]. Обилие производных слов в говорах доказывает, что «диалектное словообразование, видимо, лучше отражает языковой менталитет народа» [Цыганова: 86], позволяет сделать выводы об особенностях русского видения мира. В связи с этим особый интерес вызывает изучение способов номинации женщины в русских народных говорах. Исследование проведено на материале «Словаря русских говоров на территории Республики Мордовия» [СРГРМ].

Данного рода существительные составляют значительную и разнообразную по семантике и структуре группу слов в русских говорах Мордовии. Следует отметить, что в говорах наиболее продуктивной является номинация женщины на основе наименования мужчины по тому или иному

предмету, признаку, действию. В таких случаях существительные мужского рода становятся мотивирующими: ***кержáнка*** от ***кержáн*** — *'старообрядец'*, ***курсáнтка*** от ***курсáнт*** — *'студент'*, ***легостáйка*** от ***легостáй*** — *'лентяй, бездельник'*, ***морокýнка*** от ***морокýн*** — *'жулик'* и др. Во всех случаях происходит усечение суффикса у существительного мужского рода и присоединение к основе суффикса со значением женскости.

Зафиксированы многочисленные наименования женщин по предмету, с которым их профессиональная деятельность непосредственно связана: ***коровя́тница*** — *'женщина, которая ухаживает за коровами и доит их'*, ***куря́тница*** — *'женщина, ухаживающая за домашней птицей'*, ***рассáдница*** — *'женщина, выращивающая рассаду, овощи'* и др. Особую подгруппу составляют отсубстантивные образования с локативной семантикой: ***избачи́ха*** — *'заведующая избой-читальней, работница библиотеки'*, ***почтари́ха*** — *'женщина-почтальон'*, ***тюрéмница*** — *'женщина, сидевшая в тюрьме'* и т. п. Как видим, в русских говорах распространены наименования по роду занятий, репрезентирующие наиболее значимые для диалектоносителей социальные функции женщины.

В исследуемых говорах разнообразны наименования женщин по производимым ими действиям. Глагол, который кладется в основу номинации, репрезентирует черты характера, особенности поведения женщины (***брезгýнья*** — *'брезгливая женщина'*, ***притвóрница*** — *'притворщица'*, ***хохотáлка*** — *'смешливая женщина, хохотушка'*, ***лысмáнка*** — *'женщина, которая любит бродить, ходить'* от диалектного глагола ***лысмáнить*** — *'ходить'*, ***растащи́ха*** — *'женщина, которая проживает из дома вещи'* и др.), специфику речевого поведения (***крикýха*** — *'крикливая женщина'*, ***ля́палка*** — *'сплетница'* от диалектизма ***ля́пать*** — *'говорить что-либо неудобно, некстати'* и др.), положение женщины в обществе (***вековýшка*** — *'старая дева'*, ***прислýжница*** — *'любовница'* и др.), род деятельности (***посóбка*** — *'помощница в каком-либо деле'* от диалектного глагола ***пособи́ть*** — *'помочь'*, ***стря́пка*** — *'женщина, которая готовит пищу'* и др.).

В некоторых случаях в основу наименования кладется признак, характеризующий женщину по умственным способностям (***бестолкýшка*** — *'бестолковая женщина'*), внешнему виду (***вохлáтка*** — *'женщина с взлохмаченными, растрепанными волосами'*, восходящее к диалектному прилагательному ***вохлатый*** — *'растрепанный'*, ***рябýха*** — *'рябая женщина'*, ***сивýлька*** — *'женщина с белокурыми волосами'*), характеру, особенностям поведения (***чумáзка*** — *'грязнуля'*, ***лазýчка*** — *'девочка, любящая подниматься, взбираться куда-либо'*, ***чистýха*** — *'чистоплотная женщина'*), возрасту (***стáрка*** — *'старая женщина'*), положению в семье (***малýха*** — *'жена младшего сына'*, ***старшýха*** — *'старшая дочь'*, ***стари́ца*** — *'ста-*

рая дева' ***жененка*** — *'замужняя женщина'* от диалектного слова *жененный — 'женатый'*, ***меньшу́ха*** — *'жена младшего сына'* и т. п.).

В русских говорах Мордовии зафиксированы отдельные наименования женщины по количественному признаку. В основе номинации лежит количественное числительное, называющее женщину по возрасту (***сороко́вка*** — *'женщина лет сорока'*), порядковое числительное, указывающее на положение женщины в семье (***вторя́нка*** — *'вторая жена'*). Интересны случаи, когда в основе номинации женщины лежат устойчивые словосочетания: ***лубя́нка*** — *'женщина, лишенная стыда'* мотивировано диалектным фразеологизмом ***лубяны́е глаза́*** — *'о человеке, лишенном чувство стыда'*.

Таким образом, способы номинации в русских говорах отражают систему ценностей сельских жителей, их представления о человеке, окружающем его мире, раскрывают социально значимые в сознании диалектоносителей представления о женщине. Рассматриваемые наименования представляет собой отражение стереотипных представлений о женщине как носителе социально предписанных качеств и свойств: при этом определяющую роль традиционно играют трудолюбие, чистоплотность, способность трудиться, содержать домашнее хозяйство, продолжать род.

Литература

Блинова О. И. Мотивология и ее аспекты. Томск, 2007.

[СРГРМ] — Словарь русских говоров на территории Республики Мордовия: А– Я. Саранск, 1978–2006. Т. 1–8.

Цыганова К. Л. Словообразовательная структура названий лиц женского пола в русских говорах на территории Мордовии // Диалектное словообразование, морфемика и морфология: Исследования и материалы. Вологда, 2008. Т. 2. С. 85–96.

Лексико-семантическая группа «магические действия» в говорах Среднего Прииртышья

Хасанова Елена Дамировна
Студентка Омского государственного университета имени Ф. М. Достоевского, Омск, Россия

Исследование посвящено анализу лексико-семантической группы (ЛСГ) «магические действия», представленной в материалах диалектологических экспедиций ОмГУ имени Ф. М. Достоевского в Омскую область. В центре внимания оказались наиболее частотные лексемы данной группы.

С помощью этимологического и компонентного анализа были выявлены значения диалектных слов, которые позволили разделить ЛСГ на не-

сколько подгрупп. В зависимости от мотивировочного признака ЛСГ делится на классы. В большинстве случаев мотивировочным признаком является средство совершения обряда (материальное или нематериальное):

1. Специальное вещество, зелье: *прису́шивать* 'добиваться любви ворожбой' (*присушка* 'зелье из сушеных трав');

2. Слово, звук: *гада́ть* 'узнавать будущее или прошлое', *выга́дывать* 'гадать на любовь' (родств. чеш., слвц., польск. hádati, hádat', gadać 'говорить, беседовать' [Фасмер: 1, 381]), *загова́ривать* 'воздействуя заговором, прекращать боль' (родств. др.-инд. 'издаю звук, кричу', [Фасмер: 1, 424]), *колдова́ть*, *околдова́ть* 'подчинить волшебной силе' (родств. лит. kalba 'язык', [Фасмер: 2, 287]), *шепта́ть* 'ворожить' (звукоподражательное [Фасмер: 4, 428–3. Зрение: *сгла́зить* 'навредить дурным глазом' (слав. glazъ 'шарик' развило значение 'орган зрения'. [Фасмер: 1, 409–4. Нечистая сила: *присусе́дить* 'наслать порчу' (существует вера в *де́душку-сусе́душку* — домового, который запутывает волосы), *ворожи́ть* 'гадать', *приворожи́ть* 'приманить ворожбой' (др.-русск. ворогъ 'враг, нечистый, черт' [Фасмер: 1, 352]). Кроме того, сами лексемы *присосе́дить* и *ворожи́ть* обладают ярко выраженной негативной окраской. Ср.: в других говорах *присусе́диться*, *присусендиться* 'присоединиться без приглашения' [СРНГ: 31, 431–5. Свойство человеческого характера — хитрость: *причарова́ть* 'приворожить', *чарова́ть* 'колдовать', *очарова́ть* 'подчинить колдовством' (др.-русск. чаръ 'колдовство', праслав. čar родств. авест. čārā 'средство', новоперс. čāra 'средство, хитрость',) [Фасмер: 4, 317].

В некоторых случаях в основу наименований легли признаки, отражающие отношение носителей диалекта к действиям и их результатам:

6. Негативное отношение к действию: *завербова́ть* 'приворожить, опутать' (нем. werben 'набирать в солдаты'), *поде́лать* 'навести порчу' (ср. сербохорв. дјелати 'делать, работать, строгать') [Фасмер: 1, 496–7. Отрицательный результат: *по́ртить* 'навести порчу' (др.-русск. испъртити, польск. parcieć 'прорастать во влаге и тепле (о колосьях, картофеле)', 'делаться волокнистым, деревянистым', [Фасмер: 3, 335]), *опу́тать* 'подчинить с помощью колдовства' (др.-русск. путо 'кандалы', ср. с лит. spandyti 'натягивать' [Фасмер: 3, 412]).

Как видим, наиболее распространенной является группа 2. Люди издавна верили в магическую силу *слова*. Не случайно в других языках, как и в русском, в основе номинаций магических действий лежит этот же признак: в англ. и франц. charm 'заклинание, заговор' от лат carmen 'песня, магическая формула', cano 'петь, звучать'; англ. fortunetelling 'ворожба' от tell 'рассказывать', fortune 'рок, судьба', англ. quack 'лечить шарлатанскими методами' от quack 'болтать', spell 'заколдовывать, очаровывать' от старофранц. espeller 'говорить' [ABBYY Lingvo 12].

В результате компонентного анализа были выявлены общие признаки данной ЛСГ и соответствующие им инвариантные и дифференциальные семантические компоненты:

1. Характер действия: получение сведений (*выга́дывать, ворожи́ть*); воздействие на что-либо (*причарова́ть, прису́шивать*);

2. Объект действия: предмет (*загова́ривать*); человек (*поде́лать, присусе́дить*);

3. Средство действия: слово, звук (*загова́ривать, шепта́ть*); предмет, вещество (*прису́шивать*); зрение (*сгла́зить*); хитрость (*причарова́ть, завербова́ть*);

4. Цель действия: любовь (*выга́дывать, причарова́ть, опу́тать*); здоровье (*присусе́дить, по́ртить, поде́лать*);

5. Результат действия: знание (*гада́ть, ворожи́ть*); вред (*присусе́дить, поде́лать, сгла́зить*); польза (*загова́ривать*); неволя (*причарова́ть, завербова́ть*); обман (*приворожи́ть, околдова́ть, опу́тать*);

6. Отношение к действию: боязнь (*присусе́дить, поде́лать, опу́тать, очарова́ть*); доверие (*выга́дывать, загова́ривать*); нейтральное (*причарова́ть, гада́ть, ворожи́ть*).

Инвариантными являются семантические компоненты 'тайное знание', 'волшебная сила', 'специальные манипуляции', присутствующие во всех словах ряда. В данной ЛСГ некоторые лексемы являются общими названиями магических действий — гиперонимами (*ворожи́ть, колдова́ть, чарова́ть*), другие же обозначают наименования специальных обрядов (*прису́шивать, присусе́дить, по́ртить*) и являются гипонимами.

Большинство слов объединяются по признаку 'цель действия' в две подгруппы: *здоровье* и *любовь* как наиболее важные сферы в жизни диалектоносителей. Сема 'любовь' неразрывно связывается с семами 'неволя', 'боязнь', 'обман', обладает негативной коннотацией. Люди боятся быть обманутыми и подневольными даже в любви. Слова этой подгруппы имеют приставки со значением 'присоединение' (при-), 'охват предмета целиком' (о-), 'законченность действия' (за-). Сема 'здоровье' соседствует с семами 'боязнь' и 'вред', характеризуется отрицательной оценкой.

Универсальным оказывается компонент 'правда': носители диалекта верят в реальность и эффективность магических приемов. В записях диалектной речи широко представлены высказывания, когда информанты отрицательно отвечали на вопрос о вере в магические обряды, однако в этом же контексте могли фиксироваться истории о применении колдовства в жизни. Лексика, описывающая магические действия, представляет собой сложно организованную систему, являющуюся важной частью диалектной картины мира, и нуждается в более детальной разработке.

Литература

[СРНГ] — Словарь русских народных говоров / Под ред. Ф. П. Сороколетова. Л., 1974. Вып. 31.

Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 1986. Т. I–IV.

ABBYY Lingvo 12. 2006.

Секция
«Русский как иностранный»

Система значений пространственных наречий как фрагмент ФСП локативности

Алещенко Наталья Сергеевна
Соискатель, Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Язык, как известно, представляет собой системное образование. Функционально-семантические поля (ФСП), объединяющие средства разных языковых уровней, являются одним из способов систематизации содержательного пространства языка. По А. В. Бондарко, ФСП могут быть полицентрическими и моноцентрическими. Считается, что в ФСП локативности отсутствует противопоставление нескольких центров, которые отличались бы друг от друга по типу реализуемых функций. Поэтому данное ФСП обычно не относят к числу полей полицентрического типа. Вместе с тем в поле локативности отсутствует единая система противопоставленных друг другу грамматических форм, которая выполняла бы роль целостного грамматического ядра ФСП. Налицо комплекс разноуровневых языковых средств, способных к взаимодействию при реализации локативных функций, но не образующих целостную и однородную систему. Таким образом, локативность относится к той разновидности моноцентрических ФСП, которая отличается гетерогенным ядром.

В плане содержания пространственные отношения можно обозначить формулой $A + r + L$, где A — локализуемый объект, L — локализатор, т. е. объект, по отношению к которому локализуется A, r — пространственное отношение, связывающее объекты A и L. Всякий процесс, рассматриваемый в плане пространственных отношений, включает 3 фазы: начало, продолжение и конец. Начало и прекращение — перемещение, продолжение — статика. В то же время в языковых формах стихийно отобразились основные геометрические позиции, с которыми приходится сталкиваться человеку

при определении положения субстанции в пространстве (локализация может быть представлена в виде точки, линии/плоскости, окружности).

Для выражения пространственных отношений в современном русском языке используются следующие основные средства: именные локативные группы с предлогами (*до поликлиники, возле остановки, из-за дома*), без предлога (*ехать полем*), глаголы (*стоять, находиться, располагаться*), наречия (*здесь, далеко*), прилагательные (*местный, здешний, московский*), а также придаточные места в составе сложноподчинённых предложений (*Где стол был яств, там гроб стоит*). Указанные средства, пожалуй, за исключением наречий, ранее уже были объектом лингвистического анализа (см., например, работу [Всеволодова, Владимирский]. Поэтому предмет нашего исследования — локативные наречия (ЛН) в русском языке.

Использование наречий для выражения пространственного значения теснейшим образом связано с обозначением локализатора *L*. Наречия никогда не выступают в роли самостоятельной номинации места. Они имеют двоякую функцию:

а) Уточняют локализацию, выраженную именной группой (*Этот город находится* ***далеко*** *на севере*);

б) Локализуют предмет при отсутствии словесно выраженного локализатора; это имеет место в двух случаях: когда локализатор оказывается неизвестным, неопределенным (*Он уехал* ***далеко***) или, наоборот, когда он известен говорящим и поэтому может специально не обозначаться; в последнем случае наречия места имеют местоименный, дейктический характер (*Я* ***здесь*** *не был*).

В нашем исследовании представлен опыт упорядочения ЛН в русском языке в виде системы значений как фрагмента ФСП локативности. Ранее уже совершались попытки классификации данных единиц, т. е. их организации на основе нерангового набора значений, однако вслед за трудами [Всеволодова, Владимирский; Панков и др.] более точным нам кажется представление множества ЛН как иерархической системы, для чего необходимо выделить их семантические дифференциальные признаки, которые обладают свойством ранга. На начальном этапе исследования нам представляются релевантными следующие:

— Местоименный / неместоименный характер ЛН: *где / далеко*;

— Положительные / отрицательные формы (для местоименных ЛН): *куда / никуда*;

— Дейктические / недейктические формы (для положительных форм): *куда / туда*;

— Вопросительные/невопросительные формы (для недейктических): *откуда / откуда-нибудь*;

— Отадъективные/неотадъективные наречия (для неместоименных ЛН): *близко / снаружи*;

— Статические/динамические отношения (для всех ЛН): *здесь / сюда, далеко / издалека*;

— Выражение старта / финиша (при выражении динамических отношений): *отсюда / сюда, сверху / вверх*.

На основе перечисленных признаков выявляется система значений ЛН, которая в дальнейшем будет более детально исследована с точки зрения занимаемых наречиями синтаксических позиций. ЛН представляют собой целостную систему, которая, имея зоны пересечения с другими средствами выражения пространственных значений, тем не менее специфична и требует отдельного рассмотрения.

Литература

Бондарко А. В. Локативность // Теория функциональной грамматики. Локативность. Бытийность. Посессивность. Обусловленность. СПб., 1996. С. 5–6.

Всеволодова М. В., Владимирский Е. Ю. Способы выражения пространственных отношений в современном русском языке. М., 1982.

Гак в. Г. Функционально-семантическое поле предикатов локализации // Теория функциональной грамматики. Локативность. Бытийность. Посессивность. Обусловленность. СПб., 1996. С. 6–27.

Панков Ф. И. Функционально-семантическая категория адвербиальной локативности и система значений пространственных наречий в русском языке // Язык. Культура. Человек: Сб. научных статей к юбилею заслуженного профессора МГУ имени М. В. Ломоносова М. В. Всеволодовой. М., 2008. С. 269–292.

Культурологические аспекты обучения иностранным языкам и их реализация в учебниках русского языка как иностранного

Гавелкова Ленка
Аспирантка Карлова университета, Прага, Чехия

Культурологические аспекты обучения иностранным языкам являются в современной лингводидактике часто рассматриваемой проблемой, которая связана с общеевропейскими требованиями обучения языкам. Одним из самых важных документов, касающихся языкового преподавания и обучения, является проект «Общеевропейские компетенции владения иностранным языком» (Common European Framework of Reference for Languages), который подчёркивает значение знаний культурного фона данного иностранного языка. Эти так называемые декларативные социокультурные знания представляют собой совокупность знаний об определённом языке и его культуре, об их основных принципах. Главная цель современного

обучения — коммуникативная компетенция, которая касается не только овладения языковыми средствами и речевыми умениями, но и включает аспекты прагматические и социокультурные. Так как без этих знаний нельзя адекватно осуществлять реальное общение, которое является в настоящее время важной целью обучения иностранным языкам, в процессе обучения на культурологический контекст коммуникации должны обращать большое внимание не только учителя и учащиеся, но и, в первую очередь, авторы учебников и учебных пособий.

Нас интересовало, как данные требования реализованы в современных учебниках русского языка как иностранного. Мы провели анализ нескольких учебных комплексов, созданных не только в Чехии, но и в России. Нашей целью было установить, чем данные учебники различаются, и что общего в них в подходе к культурологическому материалу.

Мы решили анализировать следующие учебные комплексы: русские учебники *Дорога в Россию 1–3* [Антонова 2001–2003] и *Приглашение в Россию 1–2* [Корчагина 2006–2008] и чешские учебники *Радуга по-новому 1–3* [Jelínek 2007–2009] и *Поехали! 1–6* [Žofková 2002–2009]. Все эти учебные комплексы предназначены для обучения русскому языку как иностранному на уровнях с А1 по Б1 по европейской системе уровней владения иностранным языком и все исходят из предположения, что учащиеся обладают нулевым знанием русского языка. Самое главное различие учебников заключается в адресате. Чешские учебники направлены на обучение чешской аудитории в чешской школе, поэтому оба проанализированных учебника систематично и целесообразно учитывают родной язык и родную культуру и приучают учащихся к постоянному сопоставлению русского языка с родным; учебники явно обращают внимание учащихся на сходства и различия обоих языков и культур. Русские учебники предназначены для всех иностранных учащихся независимо от их национальности, поэтому культурологический материал касается только русской культуры и ссылки или сравнение с родной культурой реализуются лишь скрыто, часто в рамках заданий при помощи наводящих вопросов.

Из анализа вытекает, что все четыре учебника соответствуют современным требованиям обучения иностранным языкам, все направлены, прежде всего, на формирование всех аспектов коммуникативной компетенции, все обеспечивают развитие не только языковых умений, но и их прагматического употребления в общении с учётом социокультурной специфики. Применительно к чешским учебникам можно даже говорить о так называемой межкультурной компетенции, на приобретение которой ориентированы многие тексты, рисунки или отдельные задания. В целом можно утверждать, что культурологический материал

во всех учебниках служит в первом плане прежде всего развитию способности к адекватной коммуникации в данной иноязычной среде, главным образом, в её устной форме.

Культурологический материал в учебниках можно тематически разделить на четыре основные группы. Во-первых, чаще всего в учебниках приводится разнообразная информация о Российской Федерации как государстве, даются сведения о разных российских городах и о видных деятелях русской культуры, науки или спорта. В чешских учебниках, помимо этого, содержатся также чешские реалии.

Во-вторых, учебники дают описание жизни в России, показывают народные традиции, праздники, систему образования, знакомят с русским застольем, жильём и т. п.

Третья группа культурологических сведений относится к узусу межчеловеческой коммуникации и манерам: что принято и что не принято в рамках общения в данной языковой среде.

Четвёртая группа материалов культурологического характера дается, главным образом, в чешских учебниках. Она включает различные формы народной словесности: песни, стихотворения, скороговорки и другие. Они не только служат средством мотивации, но и являются основой для тренировки в области произношения или чтения. В русских учебниках из аналогичных форм словесности можно найти только песни, которые являются лишь дополнительным материалом, не предполагающим более важного функционального использования.

Все категории реалий часто сопровождает иллюстративный материал, который иногда может обладать специфической функцией: он бывает ориентирован на развитие говорения (при помощи картинок или рисунков).

Сведения о культуре данной языковой общности иногда представляют собой главную цель и содержание определённых упражнений, но чаще содержательное наполнение упражнений служит развитию разных речевых умений и формированию коммуникативной компетенции во всех её аспектах.

Современные учебники содержат богатый культурологический материал, но каким образом эти предлагаемые знания будут использованы на уроках, как они будут служить мотивации учащихся к обучению, зависит только от каждого конкретного учителя.

Литература

Антонова в. Е. и др. Дорога в Россию 1–3. Учебник русского языка. СПб., 2001–2003.
Корчагина Е. Л. и др. Приглашение в Россию 1–2. М., 2006–2008.
Jelínek S. и др. Радуга по-новому 1–3. Plzeň, 2007–2009.
Žofková H. и др. Поехали 1–6. Úvaly, 2002–2009.
Common European Framework of Reference for Languages. Cambridge, 2001.

Сонорные согласные в контексте обучения китайцев русскому произношению

Дэн Цзе
Аспирант Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В целях анализа отклонений в произношении сонорных согласных в русской речи китайцев необходимым является сопоставление состава фонем и закономерностей их функционирования в русском и китайском языках. В отношении фонетической системы китайского языка существуют разные точки зрения на то, что является её основной единицей — фонема или слог. В ходе сопоставления фонетической системы русского языка с китайской целесообразным представляется выбрать точку зрения, согласно которой в китайском языке минимальной звуковой единицей является фонема [Румянцев: 35, Алексахин: 7] Однако особенность фонетической системы китайского языка состоит в жёсткой сочетаемости фонем в рамках силлабемы.

В китайском языке выделяются шесть сонорных фонем: <m>, <n>, <l>, <ɻ>, <j> и <ŋ>. Дифференциальными признаками, характеризующими систему сонорных, являются место и способ образования. Как и в русском языке, фонемы <m> и <n> являются соответственно губно-губной смычной и переднеязычной зубной смычной. В отличие от русской <л>, китайская фонема <l> альвеолярная. Китайская <j> является среднеязычной щелевой, как и русская, но при произношении китайского среднеязычного щель меньше, чем при произношении русского. В русском языке нет аналогов китайских фонем <ɻ> и <ŋ>. Первая из них является переднеязычной передненёбной срединной фонемой, а вторая — велярной заднеязычной носовой. В отличие от русского языка, в китайском отсутствует противопоставление сонорных согласных по твёрдости/мягкости. Кроме того, в китайской системе нет дрожащих, соответствующих русским <р> и <р'>, что обусловливает серьёзные акцентные отклонения в русской речи китайцев.

Можно отметить три основных различия в функционировании русских и китайских сонорных фонем. Во-первых, в русском языке есть как чередования параллельного типа, так и чередования пересекающегося типа, приводящие к нейтрализации фонем. В китайской системе есть лишь чередования параллельного типа. Фонемы в китайском языке открыто не нейтрализуются. Во-вторых, звуковое варьирование в китайском языке наблюдается лишь в быстром темпе речи. Некоторые сонорные звуки в постпозиции могут реализоваться нулём звука, например: слово «мы» [wo^{3} mən^{0}] → [wo^{3} mn^{0}] → [wom^{3}]. В быстром темпе речи фонемы <ə>

и <n> реализуются нулем звука. В-третьих, в отличие от русского языка, в котором фонемы сочетаются относительно свободно, для китайского характерны строгие ограничения в сочетаемости фонем. Сочетаемость фонем может быть разной. Последнее отличие в двух фонетических системах обусловливает появление в китайском акценте «экзотических» звуков. Примером может служить произношение китайцами русского сочетания [он]. В сочетании [он] китайцы часто на месте зубного [н] произносят заднеязычный [ŋ] — [oŋ]: **с*[oŋ] (*сон*), **зв*[oŋ] (*звон*), **сл*[oŋ] (*слон*). В то же время китайцы редко делают такую ошибку при произнесении сочетаний других гласных с [н]. Появление [ŋ] объясняется фонетической невозможностью сочетания [on] в китайском языке. В результате китайцы ищут максимально близкое к нему сочетание в родном языке, а таким сочетанием является сочетание [o] с заднеязычным носовым согласным. При произнесении же сочетаний типа [ан] и [ин] китайцы обычно не делают подобные ошибки, так как в китайском языке существуют как сочетания [aŋ], [iŋ], так и сочетания [an], [in].

В китайском языке не допускаются закрытые слоги, кроме слогов, которые заканчиваются на [n], [ŋ] и [i]. Поэтому в интерферированной русской речи китайцев после всех сонорных, кроме [н], в консонантных сочетаниях и на конце слова появляются гласные вставки. Например, при произнесении русских слов типа *сказал*, *потом*, которые заканчиваются на сонорные [л] и [м], у китайцев наблюдаются гласные вставки. Они произносят **сказал*[a] вместо [сказáл], **потом*[u] вместо [патóм]. При произнесении конечных сочетаний с [j] в акценте китайцев наблюдается специфическая нейтрализация: например, они произносят словоформы типа *значении* и *значений* одинаково.

Существуют и другие отклонения, которые можно объяснить жёсткой сочетаемостью китайских фонем. На практических занятиях по фонетике у китайцев встречаются ошибки в словах типа *пьёт* и *пьют*, *льёт* и *льют*, *бьёт* и *бьют* и т. п., которые, на первый взгляд, произносятся китайцами одинаково. Часто на этом основании делается вывод, что китайцы не различают звуки [o] и [y]. Однако во многих других позициях звуки [o] и [y] у китайцев различаются.

Данная ошибка обусловлена тем, что в китайском языке существует запрет на сочетание [ju]. Близким по звучанию к русскому [y] является китайский дифтонг [ou], который заканчивается на звук [u], похожий на русский [y]. Этот дифтонг свободно сочетается с сонорным [j] в препозиции. Соответственно китайцы произносят слово *пьют* как *[p'jout] с дифтонгом [ou], а слово *пьёт* с монофтонгом [o]. Поскольку в дифтонге [ou] вторая часть намного короче первой, носители русского языка слышат его как монофтонг [o], а произношение *[p'jout] воспринимают

как *[pjot], не ощущая разницы между *пьют* и *пьёт* в китайском акценте. Значит, в процессе обучения китайцев русскому произношению необходимо отработать противопоставление [о] и [у] именно в позиции после [j]: другие позиции, в которых встречаются эти звуковые единицы, менее важны в курсе русской звучащей речи для китайцев.

Таким образом, зная закономерности функционирования китайских сонорных согласных, можно предвидеть и объяснить причины многих отклонений в произношении китайцев. Это позволит повысить эффективность обучения китайцев русской фонетике.

Литература

Алексахин А. Н. Теоретическая фонетика китайского языка. М., 2006.

Румянцев М. К. К проблеме слогофонемы // Вестник Моск. ун-та. Сер. 13. Востоковедение. 1978. № 2. С. 33–38.

Лингводидактический аспект изучения таронимов как антропоцентрических единиц

Копятина Ольга Юрьевна

Студентка Новосибирского государственного технического университета, Новосибирск, Россия

Рассматривая выдвинутые в свое время в. В. Морковкиным и А. В. Морковкиной антропоцентрические единицы лексического уровня, мы обращаемся к наименее изученным из них — таронимам, представляющим собой «совокупность лексических и фразеологических единиц, которые устойчиво смешиваются при производстве и/или восприятии речи вследствие их формальной, семантической или тематической смежности» [Морковкин, Морковкина: 85]. Как правило, таронимами является пара или цепочка лексических единиц, которые принадлежат определенной лексической парадигме и находятся в отношениях сходства, противоположности или иерархии [Мандрикова: 47]. Указанные признаки не только констатируют принадлежность определенных слов к таронимам, но и формируют совокупность единиц, которые могут подвергаться устойчивому смешению в речи. Назовем их потенциально таронимичными единицами. Наиболее актуальным нам представляется изучение потенциально таронимичных единиц как «зоны риска» при обучении русскому языку как иностранному (РКИ).

Для таронимов и потенциально таронимичных единиц сходство звукового облика (формальный признак) и наличие смысловой связи между единицами (семантический признак) являются альтернативными, т. е. возможно наличие как одного из признаков, так и обоих признаков в за-

висимости от парадигматической принадлежности единицы [Там же: 47]. Именно это, на наш взгляд, может вызвать определенные сложности при семантизации таронимов и потенциально таронимичных единиц в процессе обучения РКИ. Воспользуемся предложенной Л. П. Крысиным классификацией «лексических неправильностей» [Крысин: 221] (автор не называет подобные единицы таронимами), чтобы предложить те способы семантизации новых лексических единиц с определенной таронимической ценностью, которые будут эффективными для каждой из групп:

1. «Смешение семантически различных слов вследствие их формальной схожести»: к данной группе относится часть паронимов, характеризуемая отсутствием семантической связи между членами (*полис — полюс*). Наиболее эффективным способом на ранних этапах обучения, на наш взгляд, будет наглядность (схемы, изображения), на более поздних этапах — использование синонимов или антонимов. Последнее, тем не менее, может стать причиной появления дополнительных трудностей в случае многозначности семантизируемых единиц. Не рекомендуется использовать указание на словообразовательный состав, так как формально близкие слова будут подвержены смешению и в словообразовательном плане.

2. «Смешение формально различных слов вследствие их семантического или тематического сходства»: в данную группу входят синонимы, антонимы, слова одной лексико-семантической группы, тематической или гиперо-гипонимической парадигмы (*глаза — веки, жениться — выходить замуж*). Наиболее эффективными способами можно считать перечисление гипонимов, указание на родовое слово (гипероним), словообразовательный состав или внутреннюю форму слова. Стоит отметить, что использование наглядности при семантизации данной группы потенциально таронимичных единиц может вызвать ошибочные смысловые связи слов между членами гиперо-гипонимической парадигмы (например, когда при семантизации слово *дерево* используется картинка, изображающая березу или ель).

3. «Смешение слов или вариантов вследствие их формальной и смысловой близости»: группа включает в себя паронимы, обладающие смысловым сходством (*подтёк — потёк, эффектный — эффективный*). На наш взгляд, данная категория таронимов и потенциально таронимичных единиц представляет собой наибольшую сложность. Использование описания (особенно словарной дефиниции) дает лишь информацию об абсолютной ценности слова, что является недостаточным для отображения системных связей между словами, но имеет неоспоримые преимущества, выраженные в четкости указанных дифференцирующих

признаков. Комментарий как особый тип описания требуется для понимания различия в явлениях, связанных с картиной мира (*свобода — воля)*. Перевод как способ семантизации малоэффективен для всех групп таронимов, поскольку не способствует запоминанию слова и системному соотнесению с другими единицами, однако возможен при семантизации абстрактных понятий, входящих в данную группу единиц.

Итак, нам представляется возможным соотнесение способов семантизации с определенными группами таронимов. На наш взгляд, комбинация нескольких способов при семантизации потенциально таронимичных единиц будет способствовать лучшему результату. К примеру, использование сильного семантизирующего контекста — способ, подходящий для всех групп потенциально таронимичных единиц — должен быть дополнен словарной дефиницией, подтверждающий догадку обучаемого относительно существующих интервербальных связей и значения слова.

Подводя итог, хочется отметить, что, с точки зрения лингводидактики, таронимы и потенциально таронимичные единицы представляют собой достаточно сложное явление, напрямую соотносящееся с проблемой адекватного выбора языковых единиц в конкретной ситуации общения. Умение различать слова, имеющие формальное и/или семантическое сходство, необходимо на каждом из уровней владения языком [Караулов 2003: 67] с целью продуцирования и восприятия высказывания в соответствии с коммуникативными задачами, а также с целью использования множества выразительных средств языка.

Литература

Морковкин в. В., Морковкина А. В. Русские агнонимы (слова, которые мы не знаем). М., 1997. С. 85.

Мандрикова Г. М. Таронимия: психолингвистический подход // Вестник НГУ. 2008. Т. 7. № 2. С. 44–48.

Крысин Л. П. К типологии лексических «неправильностей» // Словарь и культура русской речи. М., 2001. С. 221–230.

Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М., 2003.

К вопросу о преподавании категории числа на уроках русского языка как иностранного

Красковская Ирина Григорьевна
Молодой ученый, Белорусский государственный экономический университет, Минск, Белоруссия

Расширение употребления форм числа существительных является актуальной тенденцией в русском языке последних десятилетий. Формы числа, оказавшись в контексте, исключающем типичную для них ситуацию обозна-

чения количественности, теряют свою категориальную семантику и приобретают различные переносные значения. Как правило, для носителя языка многозначность языковой единицы не вызывает трудностей, но для инофонов подобное явление воспринимается неоднозначно: слушающий нередко воспринимает косвенные функции языковых единиц как прямые.

Мы не будем перечислять весь список частных значений форм числа существительных в русском языке, а остановимся на тех, которые вызывают наибольшие трудности у иностранных учащихся и порождают непонимание данной информации и обилие ошибок. Как правило, это те употребления, когда вместо формы единственного числа используется множественное и наоборот. Такие контексты часто экспрессивны и характерны для разговорной речи и языка художественной литературы.

В русском языке преимущественно в разговорной речи имеется ряд существительных, которые функционируют обычно в формах множественного числа, независимо от того, говорят об одном или нескольких реальных видах. Е. А. Земская называет такое употребление форм множественного числа «Множественное привычное» [Земская: 85]. Сюда относятся такие существительные, как *экзамены, полы, билеты, ключи, двери, новости* и другие. Мы говорим *закрыть двери,* имея в виду обычную дверь, *взять билеты, забыть ключи* независимо от количества билетов или ключей, *мыть полы, имея в виду* пол в одной из комнат. В данных случаях всегда может быть употреблена и форма единственного числа *мыла пол, случилось взять билет и т. д.*

Когда говорящему не известно количество объектов, либо оно известно, но он не считает нужным его уточнять, форма множественного числа существительных в таких случаях выражает неопределенность: *Я занят. У меня гости* (на самом деле только 1 гость), *Берегитесь, там змеи* (говорит только об одной змее). «Множественное неопределенное» часто встречается при построении общих вопросов: *Среди вас есть студенты?* (хотя бы один); *У вас есть дети?; А у вас были собаки?*

Существительные в форме множественного числа могут употребляться для преувеличенного представления единичного предмета: говорящий представляет ситуацию таким образом, как если бы она содержала более одного объекта соответствующего типа («Множественное гиперболическое»): *Очищайте, пожалуйста, конечности от снега!!! P.S. У нас ковры!* Нередко «Множественное гиперболическое» используется в газетных заголовках: *Жители Подмосковья откапывают на своих огородах зенитные пушки и снаряды* (речь идет об одном жителе, одном огороде и одном «стволе немецкой зенитки») (пример взят из статьи [Мечковская: 354]) или в подписях к фотографиям: *«Парни мы самостоятельные... только очень грязные»* (на фото один ребенок).

Говорящий также использует форму множественного числа для обозначения единичного факта с целью выразить свое неприятие, осуждение, возмущение: *Мы дома сидим, а ты по театрам ходишь*! *Мы работали всю жизнь, а вы какие-то отдыхи придумали.* Чрезвычайно популярно «Множественное отрицательное» в публицистике при отрицательной оценке известных людей: *Березовские, Гусинские и разные прочие Абрамовичи провоцируют антиеврейские синдромы и погромы во всем мире* («Лебедь» (Бостон), 2003–07.14).

Форма множественного числа в значении единственного употребляется и для обобщенного обозначения однородных предметов, она обозначает ‘предметы или лица некоторого типа’. Например: *Не перебивай! Что за привычка! Ты ведь с женщиной разговариваешь! Какие-то вы здесь хамы в этой стране!* (А. Образцов).

Формы множественного числа существительных могут выражать неопределенное, гиперболическое, отрицательное, генерализующее и другие значения. Опыт преподавания русского языка в иноязычной аудитории показывает, что инофон не может воспринять нестандартное употребление форм числа без специального изучения. Формируя у иностранных учащихся нормативную грамматическую базу, преподаватель должен давать им сведения о частных значениях, которые языковая единица может передавать в коммуникативном акте. Такой комментарий поможет учащимся и полноценно воспринимать получаемую информацию, и адекватно реагировать на нее.

Литература

Земская Е. А. Русский язык как иностранный. Русская разговорная речь. Лингвистический анализ и проблемы обучения: Учебное пособие. М., 2004.

Мечковская Н. Грамматическая категория числа и выражение количества в русском языке // Quantitat und Graduierung als kognitiv — semantische kategorien. Band 12. Wiesbaden, 2001.

Принципы отбора лексического материала для обучения иностранных студентов-художников профессионально ориентированному общению

Матвеева Алена Витальевна
Аспирантка Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия

Лексическая составляющая языковой компетенции в сфере профессионального общения играет «образующую» роль: грамматические структуры, применяемые в разных сферах общения, не имеют принципиальных отличий, фонетическая сторона языка остается неизменной

вне зависимости от сферы его применения, лексическая же наполненность соответствует специфике определенной сферы общения. Именно лексическая сторона отличает «язык одной специальности» от языка другой, т. е. лексика — это то специфическое, что чрезвычайно важно знать для овладения не только языком специальности, но и самой специальностью.

Лексическую базу языка художественной специальности образуют не только искусствоведческие термины, но и обозначения определенных понятий и предметов, необходимых для непосредственной изобразительной работы (живописи, графики, скульптуры и т. п.). Перед исследованием стояла задача тщательного анализа материалов занятий по художественной специальности, искусствоведческих статей, соответствующих изучаемой студентами тематике, различных учебных материалов, состава терминологических словарей, речи преподавателей на занятиях и т. п., а также сравнение лексического наполнения этих источников с лексическими минимумами русского языка.

Программа обучения искусствоведческим предметам, принятая на факультете изобразительного искусства РГПУ им. А. И. Герцена [Яковлева 2002а], рассчитана на изучение дисциплин в течение 3 курсов, в ней дается список необходимых для изучения понятий, приведен необходимый для усвоения теоретический материал, сформулированный в виде тезисов-вопросов. При сравнении лексических минимумов и необходимых для успешного овладения курсом понятий наблюдается явный недостаток терминологической и специальной лексики художественной направленности, представленной в минимумах. Стоит отметить, что минимумы составлены, исходя из критерия употребительности лексических единиц; терминологический пласт не может быть включен в лексический минимум первого сертификационного уровня [Морковкин; Андрюшина], который рассчитан на общее владение РКИ, но студенты уже первых курсов художественных факультетов должны быть способны хотя бы понимать слова терминологической и специальной лексики. Это необходимо для реализации самого процесса обучения специальности.

Так, программа дисциплины «История русского искусства» уже в первый год обучения предполагает освоение следующих основных понятий (причем лишь одно понятие включено в состав лексического минимума первого сертификационного уровня):

произведение искусства как идеально-материальная целостность, структура художественного образа. Восприятие произведения искусства, впечатление, анализ. Художественный образ и художественная картина мира, закономерности процесса развития искусства (архитектура, живопись, графика, скульптура), монументальное,

монументально-декоративное, станковое, декоративно-прикладное, театрально-декорационное, садово-парковое искусство. Родовые художественные образы. Барокко, классицизм, романтизм, натурализм, реализм, символизм, импрессионизм, экспрессионизм, модерн, модернизм, супрематизм, сюрреализм, социалистический реализм. Творческий метод, стиль. Система жанров. Жанр. Портрет, пейзаж, натюрморт, икона.

Таким образом, необходимо составление специального словника, единицы которого должны быть освоены учащимися к моменту поступления на художественные факультеты. Анализ содержания лексического минимума по РКИ первого сертификационного уровня, словников нескольких искусствоведческих словарей, искусствоведческих статей, учебных материалов по специальным дисциплинам позволил выделить 143 единицы терминологической и специальной лексики, необходимые для изучения учащимися художественных факультетов. В него вошли как единицы терминологической лексики (например, *атрибут*, *гамма*, *колористика*), так и термины-реалии (*передвижники*, *мирискуссники*, *Артель художников*). Следует отметить, что критерий частотности был основным, но не единственным, принимались во внимание критерии распространенности, учебно-методической целесообразности, учета лексических свойств, которые способствуют повышению информативной ценности отбираемого материала.

Эти единицы были использованы при разработке программы экспериментального обучения в качестве лексической основы. Они актуализируются в учебных текстах, заданиях и упражнениях. Освоение единиц, включенных в «список-минимум», способствовало овладению коммуникативной компетенцией в профессиональной сфере на достаточно высоком уровне.

Литература

Морковкин в. В., Сафьян Ю. А., Степанова Е. М., Дорофеева И. В. Лексические минимумы современного русского языка. М., 1985.

Андрюшина Н. П. Лексический минимум по русскому языку как иностранному. Первый сертификационный уровень. Общее владение. М.; СПб., 2005.

Яковлева Н. А., Лисовский в. Г., Дегтярева Т. Ю., Чаговец Т. П. Программа дисциплины «История русского искусства». СПб., 2002.

Презентация синонимичных наречий в иноязычной аудитории

Степанычева Екатерина Михайловна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Традиционно считается, что синонимичные слова способны заменять друг друга в предложении и высказывании. В процессе обучения иностранных учащихся русскому языку нередко возникают вопросы о правилах функционирования синонимов в речи. Наше внимание привлекло некорректное употребление наречия *зачастую* в вопросе и ответе следующего диалогического единства:

(1) — **Вы* ***зачасту^{3}ю*** *ходите в театр?*

— **Да, достаточно* ***зачасту^{1}ю****,/ несколько раз в ме^{1}сяц.*

Очевидно, высказывание было бы верным, если бы на месте *зачастую* говорящий употребил *часто*. В толковых словарях и словарях синонимов эти два слова даны в одном ряду, при этом *зачастую* имеет стилистическую помету «разг». Но, если *часто* и *зачастую* синонимичны, почему порой невозможно употребить их в одном контексте? Ошибки из примера (1) едва ли являются стилистическими. Кроме того, известны случаи, когда замена вполне корректна. Ср. (2а) и (2–2а/2б) *Конкретные цели на пути к общему достижению* ***зачастую/часто*** *необъяснимы.*

Возникает закономерный вопрос о причинах возможности или невозможности подобных взаимозамен.

Для ответа на него необходим тщательный лингвистический анализ примеров употребления конкретных словоформ в речи. В первую очередь, нужно выявить смысловую структуру каждого наречия, выделив его лексико-семантические варианты (ЛСВ). Так, была обнаружена семантическая асимметрия названных лексем: *часто* имеет более широкое лексическое значение и представлено как минимум тремя ЛСВ, *зачастую* же — только одним.

Наречие *часто* включает следующие ЛСВ: темпоральный *часто*$_{1}$ ‘повторяющийся через короткие промежутки времени’ (3); локативный *часто*$_{2}$ ‘с небольшими промежутками, на небольшом расстоянии’ (4); квантитативный *часто*$_{3}$ ‘во многих случаях’ (5–3) *Раньше мы очень* ***часто*** *ездили за границу.*

(4) *Деревья в саду посажены* ***часто****.*

(5) ***Часто*** *в маркировке импортных ремней проставляется только их длина.*

Лексема же *зачастую* представлена одним квантитативным ЛСВ ‘во многих случаях’ (6–6) *Туристическим компаниям, а* ***зачастую*** *и самим туристам, страховщики просто необходимы.*

Синонимичными, таким образом, являются не лексемы *часто* и *зачастую*, а лишь их квантитативные ЛСВ.

В самом начале работы с данными наречиями нужно научить иностранных учащихся различать три ЛСВ лексемы *часто* и лишь после этого знакомить их с грамматическими, коммуникативными и стилистическими особенностями синонимичных *часто*$_3$ и *зачастую*.

Семантические свойства этих ЛСВ во многом сходны: они имеют одинаковые наборы синонимов и антонимов, оба являются показателями относительной оценки и выражают градуируемый признак. Однако квантитативные наречия обнаруживают и ряд отличий по некоторым параметрам: *часто*$_3$ может сочетаться с наречиями-показателями степени проявления признака (*очень часто*), образовывать наречия-диминутивы (*частенько*), редупликаты (*часто-часто*), степени сравнения (*чаще, более часто, наиболее часто, чаще всего*). Синонимичное ему *зачастую* не сочетается с наречиями степени типа *очень*, *чрезвычайно*, не способно к словообразованию. Это следует учитывать при обучении иностранцев правильному употреблению данных слов в речи.

Коммуникативные свойства словоформ *часто*$_3$ и *зачастую* имеют как сходные, так и различные черты. Для обоих наречий типичными являются слабые коммуникативные позиции фокуса темы и парентезы [Всеволодова, Панков 2008], однако если *зачастую* способно играть лишь две названные коммуникативные роли, то *часто*$_3$ имеет неограниченный коммуникативный статус. Это также важно учитывать в практике преподавания русского языка как иностранного. Например, позицию словоформы в составе утверждения об исходном пункте сообщения, отмеченную центром интонационной конструкции (фокус ремы), может занимать лишь *часто*$_3$–7) *Выпускники оказываются без юридической защиты (довольно)* ***ча^{1}сто***.

Синтаксическое «поведение» синонимичных наречий *часто*$_3$ и *зачастую* практически идентично: они способны занимать одни и те же синтаксические позиции, одинаково сочетаются с видовременными формами и наклонениями глагола. Однако *часто*$_3$ и *зачастую* отличаются способностью к употреблению в отрицательных модификациях предложений: использование *зачастую* с отрицанием не отмечено, в то время как для *часто*$_3$ оно возможно (8). На данную особенность также необходимо обращать внимание иностранных учащихся:

(8) *В наших российских условиях, увы,* ***нечасто*** *«ставят» на того, на кого следовало бы.*

Стилистические характеристики рассматриваемых нами квантитативных наречий также различны: *часто*$_3$ стилистически нейтрально, *зачастую* же имеет некоторые ограничения. Авторами большинства толковых

словарей и словарей синонимов *зачастую* признаётся разговорным наречием, синонимичным нейтральному *часто*. Однако анализ употребления *зачастую* показал, что в разговорной речи это наречие используется крайне редко. Многими современными носителями языка *зачастую* воспринимается как стилистически книжное либо как устаревшее слово.

Таким образом, для обучения иностранных учащихся правильному употреблению наречий *часто* и *зачастую* необходимо, в первую очередь, очертить семантические границы обеих лексем и научить различать три ЛСВ *часто*. Затем следует отдельно изучить функционирование темпорального и локативного ЛСВ, а квантитативное *часто*$_3$ рассмотреть одновременно с синонимичным ему *зачастую*, обратив внимание на сходства и различия их семантических, синтаксических, коммуникативных и стилистических свойств.

Используя данные функционально-коммуникативного анализа, мы планируем создать систему упражнений на употребление наречий *часто* и *зачастую*, предназначенную для иностранцев, изучающих русский язык.

Литература

Всеволодова М. В., Панков Ф. И. К вопросу о категориальном характере актуального членения и его роли в русском высказывании. *Статья первая*. Общие проблемы // Вест. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 2008, № 6. С. 15–27.

Секция
«Общее и сравнительно-историческое языкознание»

Функции парцелляции в современной газетной публицистике

Годаева Елена Юрьевна
Аспирантка Карельской государственной педагогической академии, Петрозаводск, Россия

Среди факторов эффективного воздействия на читателя газетной публицистики исследователями рассматривается не только выбор жизненных ситуаций, рациональная аргументация своей точки зрения и оценка событий, но и широкое использование экспрессивных языковых средств [Кормилицына: 16]. Поскольку построение речи определяется прежде всего интонационно-синтаксическим рисунком фразы, именно синтаксические средства, выражающие общую функциональность речи и стилистиче-

скую значимость ее составляющих, призваны стать основой для наблюдений над манерой использования языка в любом тексте, жанре, стиле.

Характерную экспрессию привносят в публицистический текст синтаксические конструкции, имитирующие разговорную речь. Они рассчитаны на слуховое восприятие, поэтому наиболее значимые компоненты выделяются не только структурно, но и интонационно. К экспрессивным синтаксическим средствам относят сегментацию, парцелляцию, усеченные конструкции и некоторые другие.

Парцелляция — один из наиболее эффективных способов членения предложения, повышающий субъективную информативность текста. В течение полувека явление парцелляции исследовалось в разных аспектах (прежде всего в структурном и функциональном), осуществлялись попытки классификации конструкций с парцелляцией, изучалось жанрово-стилистическое функционирование парцелляции.

Основной и обязательной функцией парцелляции исследователями признается *создание нового рематического центра высказывания* [Сковородников:157]. Парцелляция превращает так называемое «новое» в центр высказывания, «в его коммуникативное ядро» [Там же:143]. В парцелляте актуализируется речевой замысел автора, публицист выносит в «отчлененную» часть высказывания главное — то, на что хочет обратить внимание адресата.

Парцелляцию закономерно относят к средствам экспрессивного синтаксиса, потому что одной из основных ее функций является «*функция экспрессивного выделения той или иной части высказывания*» [Иванчикова: 286].

Таким образом, исследователи выделяют две обязательные функции парцелляции. Однако в языке современной газеты парцелляция выполняет и другие, факультативные, функции. Многообразие дополнительных функций этой экспрессивной конструкции, на наш взгляд, исследовано недостаточно.

Среди таких функций нужно отметить *функцию уточнения*, на которую обратила внимание Е. А. Иванчикова. Парцеллят в при этом позволяет детализировать содержание, названное в базовой структуре высказывания, тем самым повышается информативность текста. В современной прессе уточнение при парцелляции широко распространено, вводится разными способами: с помощью союзов (точнее, а именно и др.); бессоюзно; реже парцеллят представляет собой местоименно-соотносительную конструкцию.

Проблема членения высказывания тесно связана с проблемой психологического состояния говорящего индивида. В организации синтаксических конструкций разговорного характера, к числу которых относится

и парцелляция, принимает участие широкий спектр эмоциональных состояний. Поэтому одной из основных функций парцелляции можно назвать *функцию эмоционального выделения*.

В современной публицистике воздействие на адресата оказывается не только с помощью эмоциональности повествования, но и доказательностью, рациональностью аргументации. Одной из функций парцелляции является *логическая или аргументативная функция*. Авторы выносят в парцеллят либо аргументы для доказательства своей мысли, либо делают вывод, таким образом усиливая убеждающее начало публицистического текста.

Показателем лингвокреативности современного журналиста является умелое использование языковой игры, т. е. «определенного типа речевого поведения говорящих, основанного на преднамеренном <…> нарушении системных отношений языка <…> с целью создания неканонических языковых форм и структур, приобретающих в результате этой деконструкции экспрессивное значение…» [Данилевская: 657]. В создании языковой игры активно участвует и прием парцелляции, при котором читательская мысль активизируется через использование ассоциаций.

Одной из функций парцелляции можно назвать *изобразительную*. В публицистическом тексте парцелляция помогает усилить стилистический эффект используемых автором тропов. Наиболее часто членение высказывания подчеркивает противопоставление, сравнение и метафору.

Взаимодействуя с тропами и фигурами речи, а также с другими средствами экспрессивного синтаксиса, парцелляция участвует в стилистической конвергенции, то есть усилении стилистического эффекта высказывания.

Иногда публицисты применяют в парцелляте дополнительные средства экспрессивизации его содержания: активно используют выразительные возможности пунктуационных знаков, а также графические выделения.

Коммуникативные возможности парцеллированных конструкций соответствуют основным функциям современной публицистики, прежде всего, функции усиленного эмоционального воздействия на массового читателя и вместе с тем информативности содержания и доступности его изложения. Это объясняется богатыми потенциальными возможностями парцеллированных конструкций в плане выражения целого спектра эмоциональных состояний.

Литература

Данилевская Н. В. Языковая игра // Стилистический энциклопедический словарь русского языка / Под. ред. М. Н. Кожиной. М., 2006. С. 657–660.

Иванчикова Е. А. Парцелляция, ее коммуникативно-экспрессивные и синтаксические функции // Русский язык и советское общество. Морфология и синтаксис современного русского литературного языка. М., 1968. С. 277–301.

Кормилицына М. А. Средства создания эмоциональной тональности газетного текста // Проблемы речевой коммуникации. Вып.5. Саратов, 2005. С. 16–25.
Сковородников А. П. Экспрессивные синтаксические конструкции современного русского литературного языка. Томск, 1981.

Опыт разработки алгоритма формальной идентификации функционально-стилевой принадлежности русскоязычных текстов

Головко Николай Вячеславович
Аспирант Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

В настоящее время наблюдается повышенный интерес к методам и приемам формальной идентификации тех или иных характеристик текстов на естественных языках. Это обусловливает потребность в разработке новых и совершенствовании существующих систем формального анализа качественных параметров текстов. Известен ряд исследований, посвященных вопросам определения такой качественной характеристики текста, как функциональный стиль (ФС); по мнению П. И. Браславского, существует возможность определения научных текстов с помощью формальных языковых параметров: средняя длина слова (СДС), доля именных частей речи, количество личных местоимений и др. [Браславский: 1], т. е. предлагается определять качественный параметр текста (ФС) посредством анализа его количественных характеристик. Мы считаем возможным утверждать, что релевантность идентификации может быть достижима при исследовании не только количественных, но и качественных характеристик текста; в частности, существует возможность формального анализа степени полисемантичности текста, рассматриваемой как один из показателей его принадлежности к определенному стилю речи; комплексное исследование средней длины слова и степени полисемантичности лексики текста может быть достаточным для идентификации ФС.

Необходимо заметить, что индивидуальная степень полисемантичности слова не оптимальна как параметр для обработки текстов. Соответственно, необходим оптимизированный алгоритм, позволяющий одновременно сохранить относительную надежность идентификации и минимизировать требуемый объем базы данных. Одним из изученных нами ранее показателей [Головко: 74] является т. н. локальный коэффициент степени полисемантизации (ЛКСП), характеризующий массовую долю многозначных слов в пределах одной словарной группы. ЛКСП претерпевает существенные изменения в зависимости от словарной группы: диапазон

значений составляет от 0–1667 (~17%) для буквы Й до 0–3659 (~37%) для буквы Щ (т. е. ΔЛКСП ~20%). Соответственно, в русском языке существуют сильно полисемантизованные (СП) словарные группы (более 30%), слабо полисемантизованные (СлП) (менее 21%) и словарные группы среднего уровня полисемантизации (от 22 до 29%). К СП могут быть отнесены группы Щ, Я, З и ЕЕ, к СлП — Ч, М, А, Э, Й, к средне полисемантизованным — все прочие словарные группы. Возможно, что процедура индивидуального определения степени полисемантизованности может быть с некоторой погрешностью заменена процедурой определения преобладающих в тексте словарных групп. Соответственно, необходимо изучить СДС и относительную степень полисемантизованности для текстов различных ФС, а также исследовать возможность применения тех или иных показателей в целях идентификации стилевой принадлежности текста. Нами были взяты 4 текста приближенно равной длины, относящихся к каждому из книжных стилей речи, и проведены расчеты СДС и относительного уровня полисемантизованности. Получены следующие результаты:

1) Художественный и публицистический тексты характеризуются относительно низким показателем СДС (от 5 до 6 знаков), в то время как научный и официально-деловой тексты имеют относительно высокие показатели СДС — от 6 до 7 знаков;

2) Соотношения между массовыми долями СП- и СлП-групп, а также между количеством слов, принадлежащих к ним, существенно различаются для текстов научного и художественного стиля. В то время как доли СлП и СП для художественного стиля различны на 1–9 %, для научного стиля разница составляет 7–53%; отношение СП/СлП составляет 0–74 против 0–32 соответственно.

В то же время полученные нами данные не позволяют говорить об уверенном детектировании публицистического и официально-делового стилей. Для уверенной идентификации может быть необходим детализированный алгоритм. Представляется допустимой попытка выделения наиболее достоверных идентификаторов стилевой отнесенности; устойчивые закономерности для массовых долей в различных стилях речи демонстрируют словарные группы «ЕЕ», «Щ» и «Я». Для этих групп массовые доли в художественном и публицистическом, как и в научном и официально-деловом текстах, с одной стороны, сопоставимы, а, с другой стороны, явным образом отличаются от противоположной пары стилей. Соответственно, в случае существования неопределенности основной алгоритм детектирования может быть дополнен вспомогательным алгоритмом вычисления суммарной массовой доли словарных групп «ЕЕ», «Щ» и «Я». Пороговым значением является уровень в 3%.

Суммируя данные, полученные в настоящем исследовании, мы можем сделать следующие выводы:

1. Сочетание вычисления средней длины слова и определения отношений между количеством слов, относимых к СП и СлП-группам, может быть применено для отделения художественных и публицистических русскоязычных текстов от научных и официально-деловых;

2. В общем случае, если средняя длина слова исследуемого текста не превышает 6 знаков, а отношение СП/СлП составляет не менее 0–5, заданный текст может быть классифицирован как относящийся к художественному или публицистическому ФС, в противном случае — к научному или официально-деловому ФС;

3. Если критерии противоречат друг другу (т. е., к примеру, СДС превышает 6 знаков, но СП/СлП > 0–5), может быть применен алгоритм верификации по достоверным словарным группам. Если суммарная массовая доля слов, относимых к словарным группам «ЕЕ», «Щ», «Я», превышает 3%, исследуемый текст может быть классифицирован как относящийся к художественному или публицистическому ФС; в противном случае — к научному или официально-деловому ФС.

Литература

Браславский П. И. Пути повышения эффективности поиска научной информации в Internet: http://www.nsc.ru/ws/show_abstract.dhtml?ru+2–44.

Головко Н. В. Логико-квантитативный аспект теории фиксирования типов языковой информации // Вестник Ставропольского государственного университета. 2008. № 3. С. 72–79.

Типология международных искусственных языков

Дмитриева Лариса Олеговна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В настоящем сообщении речь пойдет о тех искусственных языках, которые используются в человеческом общении (обычно они предназначаются для международного общения). Искусственные языки бывают двух типов: априорные и апостериорные. Априорные языки строятся по собственным законам, не используя материал естественных языков: они представляют собой классификационные системы, сконструированные для того чтобы передать всю сумму человеческих знаний. Примером может послужить язык британского философа и лингвиста Джона Уилкинса, созданный при лондонском Королевском обществе в 1668 г. В этом языке все понятия подразделяются на 40 родовых классов, каждый из которых обозначен сочетанием «согласный + гласный» (согласные

пишутся латинскими буквами, а гласные–латинскими и греческими), например Dα–Бог, Da–мир (вселенная), Gα Ga Ge Gi Go–пять родов растений (листья, цветы, фрукты, кустарники, деревья), Zα Za Ze Zi.–четыре рода животных (бескровные, рыбы, птицы, звери) и т. п. Каждый класс делится на подклассы, а те, в свою очередь, на виды. Так, из De–элемент получаем подклассы Deb–огонь, Ded–воздух, и т. д. Как видно, такие классификационные языки практически невозможны для практического употребления, так как они содержат в себе большое количество похожих единиц, которые нужно суметь запомнить и не спутать.

Апостериорные же языки, напротив, строятся по образцу естественных языков. Обычно образцом для них служит латинский язык или его потомки — романские языки. При этом вместе с латинским лексическим материалом, заимствуется и его система словопроизводства, а именно присущая латинскому языку двухосновность, то есть варьирование производящей основы. Так, существительные в латинском языке имели две основы: основу именительного падежа и основу косвенных падежей: существительные в именительном падеже имели следующую форму: ars «искусство», flos «цветок», а в косвенных падежах их основа менялась, и сохранялась во всех остальных косвенных падежах art-is, art-i, art-em и т. д. К искусственным языкам, заимствующим из источника правила словопроизводства принадлежит искусственный язык латино-сине-флексионе (1903), автором которого является итальянский математик Джузеппе Пеано. В этом языке устраняется латинская флексия, но полностью сохраняется деривационная система латинского языка. С отпадением падежных окончаний устранилась и система словоизменения у существительных, например, homo «человек» остается без изменений. Но сохраняется варьирование основы при словопроизводстве у глагола, например, move «двигать» и motio «движение». Подобные языки принято относить к натуралистическому типу: они следуют модели языка-источника и сохраняют варьирование основы в словопроизводстве.

Но есть языки, которые по лексическому материалу апостериорны, а по структуре априорны: заимствуется исходная основа из европейских языков, которая сохраняется во всех производных и не меняется, затем на нее нанизываются определенные аффиксы. В данном случае, правила словообразования устанавливаются самим автором. Такие языки относятся к автономному типу, и к их числу принадлежит эсперанто (1887). Искусственные языки автономного типа строятся по образцу агглютинативных языков, в которых аффиксы прибавляются к неизменяемой основе. Например, если в турецком языке взять основу ev «дом», прибавить к ней аффикс множественного числа -ler, аффикс принадлежности -in и аффикс местного падежа (локатива) -de, то получается четкое следо-

вание морфем друг за другом eV–ler-in-de «в их домах». Ни в основе, ни в аффиксах изменений не происходит. Аналогичным образом строятся слова в эсперанто: maL–jun-uL–in-o «старуха», где maL—префикс, означающий прямую противоположность по смыслу, и, добавляясь к неизменяемой основе jun «молодой», образует противоположное значение «старый», далее идет аффикс женского рода -in- и окончание существительного -o. Внешне такая структура слова соответствует структуре слов в агглютинативных языках.

Однако, в эсперанто есть еще и внутренняя грамматическая система. В своей первой книге, создатель эсперанто Людвиг Маркович Заменгоф пишет, что «различные грамматические формы, взаимные отношения между словами выражаются сочетанием неизменяемых слов. То, что изучающий язык называет окончанием или суффиксом, есть на самом деле вполне самостоятельное слово, которое всегда сохраняет одно и то же значение». В приведенном выше примере maL–jun-uL–in-o, происходит соединение не корней внутри слова, а слов друг с другом. Вышеприведенные элементы в слове функционируют и как аффиксы, и как отдельные слова с определенным значением, например, можно сказать ino «существо женского пола» или malo «противоположность». А там, где морфемы–отдельные слова, и нет ни флексий, ни аффиксов, то мы уже имеем дело с моделью изолирующих языков. Из этого следует, что в эсперанто существует еще и внутренняя, скрытая система, восходящая к идеалу международного языка, о котором писал еще Лейбниц. Для него идеал языка–древнекитайский язык, где основы не изменяются. Основной принцип модели древнекитайского языка заключается в том, что словообразование осуществляется на синтаксическом уровне за счет соединения слов, а не частей слова, и эсперанто по своей внутренней структуре, основывается на этой модели.

Из вышесказанного следует вывод, что в эсперанто предпринята попытка соединить в себе три модели: модель европейских флективных языков, откуда берется лексический материал, модель построения агглютинативных языков и, с учетом внутренней структуры, модель языков изолирующих.

Литература

Заменгоф Л. Л. Д-р Эсперанто. Международный язык: Предисловие и полный учебник. Por rusoj. Варшава, 1887.

Кузнецов С. Н. Теоретические основы интерлингвистики. М., 1987.

Риторическая аргументация как логико-семантическая проблема

Ковалева Анастасия Олеговна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Риторическая аргументация — это теория убеждения аудитории в правильности точки зрения оратора на рассматриваемый им предмет. Она решает задачу обоснования мысли оратора, представляющейся, по тем или иным причинам, сомнительной для аудитории, и может быть использована как в риторике при создании ораторской речи, так и в юриспруденции, философской и научной литературе. Это новое направление гуманитарной науки, поэтому в его рамках в настоящее время существует мало исследований. Теория риторической аргументации разрабатывалась в середине XX в. бельгийским ученым Хаимом Перельманом. Его работа «Новая риторика», в которой он обосновывает необходимость системы ценностей, абстрагированных от человеческих эмоций, вышла в 1958 г.

В данной работе риторическая аргументация понимается как проблема логики и семантики и описывается с опорой на работу А. А. Волкова «Теория риторической аргументации» и работу И. М. Кобозевой «Лингвистическая семантика».

Центральное понятие теории аргументации — риторический аргумент, который представляет собой инструмент логического доказательства спорной мысли: «Аргументом … мы будем называть фрагмент высказывания, содержащий обоснование мысли, приемлемость которой представляется сомнительной. Обосновать — значит свести сомнительную или спорную для аудитории мысль к приемлемой для нее» [Волков: 227].

Аргумент создается благодаря основному семантическому свойству слов — иметь помимо значения (т. е. прямого словарного толкования) определенный смысл или набор смыслов, существующих в сознании говорящего как некие коннотации: «Значение X–а — это информация, связываемая с X–ом конвенционально, т. е. согласно общепринятым правилам использования X–а в качестве средства передачи информации. Смысл X–а для Y-а в T — это информация, связываемая с X–ом в период времени T, когда Y производит или воспринимает X в качестве средства передачи информации» [Кобозева: 13]. На сближении комплексов смыслов, связанных с тем или иным понятием, выстраиваются семантические цепочки, становящиеся основой риторического аргумента. Такие цепочки образуют редукцию аргумента — его лексико-синтаксическое строение, образующее смысловое единство.

Задача логики — соединить или, наоборот, развести необходимые оратору смыслы рассматриваемого им понятия со смыслами других понятий, входящих в состав данной проблемы. Логический и семантический компоненты — своеобразные внутренние схемы ораторской речи. Вычленив их, можно определить задачи, которые поставил перед собой создатель речи. Определение этих компонентов является сущностью исследования риторической аргументации.

Таким способом строится аргументация в философском произведении в. С. Соловьева «Три разговора». Группа риторов, каждый из которых представляет свою точку зрения на обсуждаемую проблему, аргументирует ее, выступая перед остальными участниками дискуссии. Тема первого разговора — вопрос о целесообразности и справедливости войны, и, соответственно, о характере отношения общества к военным. В диалоге участвуют Князь, Политик, Генерал, Г-н Z, Дама. Например, Князь, ритор, придерживающийся концепции непротивления злу насилием Л. Н. Толстого, при доказательстве сближает комплекс смыслов, связанных со значением понятия «война» с комплексами смыслов, связанных со значением понятия «безусловное зло»: «Вы сомневаетесь в том, что война и военщина — безусловное и крайнее зло, от которого человечество должно непременно и сейчас же избавиться?» [Соловьев: 27] Это умозаключение — энтимема, аргумент с опущенной первой (большей) посылкой, которая представлена как сама собой разумеющаяся. В развернутом виде аргумент выглядит так:

Человек должен избавляться от безусловного зла.

Война есть безусловное зло.

Следовательно, человек должен избавляться от войны.

«Человек» (логический субъект) и «война» (логический предикат) вступают в отношения через понятие «безусловное зло» (средний член). Значение «человек» в этом контексте, очевидно, наделяется такими смыслами, как «носитель человечности», «носитель нравственности». Эти смыслы закономерно становятся несовместимыми со смыслами, связанными с таким значением, как «война». Редукция аргумента: *человек* — (несовместимо с) *безусловное зло* — (которое есть) *война* — (несовместимо с) *человек (носитель нравственности)*.

Анализ риторической аргументации необходим для исследования топики. Топ — общее место в системе ценностей той или иной культуры, не нуждающееся в доказательствах для носителей данной культуры. Таким образом, риторическая аргументация является инструментом создания систем ценностей. Ее анализ потребуется при исследовании различных риторических, юридических, философских, публицистических произведений. Кроме того, использование данного метода анализа сло-

весного произведения полезно в современном мире, где все более и более возрастает роль информационных технологий, и, следовательно, необходимо представлять, как аргументируется та или иная точка зрения конкретного создателя публично значимого словесного произведения.

Литература

Волков А. А. Теория риторической аргументации. М., 2009.
Кобозева И. М. Лингвистическая семантика. М., 2004.
Соловьев в. С. Три разговора. М., 2007.

Китайская традиция публичной речи

Козлова Анастасия Михайловна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Выдающийся русский лингвист и теоретик риторики Ю. В. Рождественский писал: «Классическая риторика сложилась в условиях первоначальной демократии — греческих полисов и Римской республики. На Востоке, в Индии и Китае, риторики классического средиземноморского типа не было. Но это не значит, что на Востоке не было теории речи» [Рождественский].

Действительно, и в Древнем, и в современном Китае не было риторики в нашем привычном понимании. Это скорее своеобразная речевая культура, представленная, главным образом, в письменных источниках. На такое положение дел влияли следующие факторы: отсутствие потребности общества в публичных ораторских выступлениях, сильные диалектные различия, стремление к языковой стандартизации по образцу классического столичного китайского. Изучению традиционной китайской литературы, философских школ, искусства каллиграфии уделялось намного больше внимания, чем совершенству в искусстве создания и произнесения речей.

Существует мнение, что в Китае сложно отделить риторику как самостоятельную дисциплину от философии, политики, этики. Несмотря на то что искусство красноречия не был выделено и изучаемо как отдельный курс в Поднебесной, китайская риторическая традиция восходит к текстам 3 века до н.э. [Xing: 3].

Китайская литература начала свое развитие намного раньше китайской риторики. Поэзия и проза, теоретическая база поэзии и прозы, стилистика языка, — все это впоследствии явилось прекрасной основой для развития красноречия. В VI в. Лиу Сье в первой части сочинения «Резной дракон изящной литературы» (wenxindiaolong) дал подробное описание тридца-

ти четырех различных литературных жанров, существовавших в то время. Во второй части автор высказал свои идеи о том, как следует выражать свои мысли. Его занимали вопросы гибкости изложения, выбора стиля, музыкальности речи, способов выражения эмоций. Лиу Сье дал определения следующим понятиям: параллелизм, метафора, аллегория, гипербола. Он также уделил внимание проблеме подбора слов и организации текста. Лиу Сье описал особый, восьмичастный способ построения текста — Багу (bagu), который и сейчас, по прошествии четырнадцати веков, используется в Китае при написании научных работ и докладов. Фактически это был первое учение о композиции и изобретении в пределах определенных жанров, аналог западных частных риторик.

Три философских направления оказали огромное влияние и на древний, и на современный Китай: буддизм, даосизм и конфуцианство. Именно появление различных направлений мысли и школ способствовало развитию красноречия в начальный период его развития. Переход от летописной традиции к философской, отражающей определенное мировоззрение, и положил начало возникновению публичной речи.Конфуцианству принадлежит разработка понятия «благородного мужа», основные черты которого — добродетельность и гуманность — являются фундаментом ключевой концепции этого учения — Жень(ren).

Даже после объединения Китая речевая деятельность в основном облекалась в письменную форму. С приходом к власти коммунистов и с началом Культурной революции устных речей стало относительно больше (т. к. весьма большая часть аудитории представляла собой малограмотных крестьян), но письменные жанры также получили свое развитие: лозунги, слоганы, дадзыбао (рукописная стенгазета, используемая для пропаганды или протеста).

В Западной традиции риторика — это преимущественно наука о публичных выступлениях и искусстве аргументации. На Востоке под риторикой понимают xiucixue— стилистику, метод оттачивания фраз, элоквенцию. В отличие от западной риторики, восточная концентрируется на внутренней гармонии. Публичные выступления не одобряются, снижен интерес к логике в её западном понимании. Следует отметить, что на выбор языковых средств влияла и структура китайского общества. Китай долго время был иерархической системой, в которой люди ясно осознавали свой статус и статус других. Это и обусловило особенности языковых форм, используемых подчинёнными и начальниками в общении. В китайской письменной традиции нижестоящие по отношению к вышестоящим используют много опосредованных выражений, лишенных прямых заявлений. Самодержавный и иерархический характер китайского общества повлияли на язык, в то время как судебная греческая

риторика была разработана в контексте равноправия и равной возможности ведения спора [Kirkpatrick: 271–295].

Китайская риторическая традиция прошла долгий путь развития. На становление красноречия как самостоятельной науки повлияли литература, философия, исторические и социальные процессы. Это своеобразная речевая культура, основными формами которой являются не устные публичные выступления, а письменные работы. Она отличается иносказательностью и вниманием к внутреннему совершенству и добродетельности оратора.

Литература

Рождественский Ю. В. Принципы современной риторики: http://genhis.philol.msu.ru/ article_274.html.

Kirkpatrick A. Chinese Rhetoric: Methods of Argument // Multilingua. 1995. №14. P. 15–78.

Xing Lu. Rhetoric in Ancient China, Fifth to Third Century B.C.E. South Carolina, 1998.

Вопрос о дифференциальных признаках смычных согласных в хеттском языке

Попова Ольга Витальевна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Хеттский язык известен только по письменным памятникам, и изучение его фонемного состава основывается на изучении системы письма. Клинописная система письма, которой пользовались хетты, восходит к аккадской. Отображение смычных согласных на письме размыто.

В хеттском языке пропадает дифференциация по звонкости, и в хеттском письме знаки для звонких и глухих согласных начинают чередоваться. Существует большое количество несоответствий предполагаемого этимологией значения и значения знаков.

Открытый Э. Стертевантом [Sturtevant] закон звучит следующим образом: в хеттском языке смычные согласные, которые в праязыке были глухими, в интервокальной позиции передавались удвоенным написанием, а смычные согласные, которые в праязыке были звонкими и звонкими придыхательными, не удваивались.

Одним из спорных вопросов хеттской фонологии является вопрос о том, чем заменяется индоевропейская оппозиция по глухости / звонкости.

На этот счет существует несколько предположений:

1. Наиболее аргументированная точка зрения: хеттские взрывные согласные различались как сильные / слабые.

2. Хеттские взрывные согласные различались как долгие / краткие. Но вряд ли хетты могли ощущать, что глухие согласные дольше звонких, т. к. этот фонетический факт надо было установить экспериментально.

3. Хеттские взрывные согласные различались как придыхательные / непридыхательные [Гамкрелидзе]. Точка зрения, основанная на том, что в хеттской клинописи удвоенным написанием согласного передаются как рефлексы глухих взрывных согласных, так и рефлексы сочетаний взрывной + ларингал, которые в древнеиндийском дали придыхательные согласные.

Так же при передаче хеттских имен собственных в египетском неудвоенные взрывные передаются как глухие хетт. ^{SAL}Pu-du-hé-pa : егип. P-t-h-p; хетт. ^{URU}Hi-eš-ša-aš-ha-pa : егип. H-s-s-p, а др-инд. /k/ передается в хеттском письме неудвоенным написанием. Во-первых, это еще раз подтверждает, что в хеттском языке пропала дифференциация по глухости / звонкости, а во-вторых, тот факт, что неудвоенное написание передает древнеиндийский глухой и передается в египетском письме глухим, используется как аргумент, что дифференциальным признаком была придыхательность.

4. Хеттские взрывные согласные различались как напряженные / ненапряженные (что не исключает возможности различия по признаку придыхательности), и именно этот признак выражает удвоенное написание. С другой стороны, удвоенное и неудвоенное написание встречается для всех фонем, а фонологический признак напряженности могут иметь только смычные.

5. Хеттские взрывные согласные различались как глоттализованные / неглоттализованные [Иванов]. Это одно из предположений В. В. Иванова, который вообще считает, что о дифференциальных признаках смычных согласных в хеттском можно только делать предположения.

Характеристики сильные / слабые и придыхательные / непридыхательные (напряженные / ненапряженные) не являются взаимоисключающими.

Интересен тот факт, что перед энклитиками все написания удваиваются. Возможно, в позиции конца слова еще в общеанатолийский период, когда существовало противопоставление по глухости / звонкости (о чем свидетельствуют переходы *di > si, *ti > zi), произошло оглушение.

В позиции начала слова в лидийском и ликийском языках глухие и звонкие так же слились [Melchert]. Возможно, это происходило и в других анатолийских языках, в частности в хеттском языке.

Таким образом, рефлексы глухих и звонких согласных контрастировали только в позиции внутри слова, где их контраст передавался не всегда последовательным удвоенным и неудвоенным написанием.

Для некоторых отклонений от этого правила существует объяснение Х. Айхнера [Eichner]о том, что в позиции после ударного долгого гласного в общеанатолийский период происходило озвончение.

Литература

Sturtevant E.H. The development of the Stops in Hittite // JAOS 52. 1932. С. 1–12.

Гамкрелидзе Т. В. Передвижение согласных в хеттском (неситском) языке // Переднеазиатский сборник I. М., 1961, С. 212–291.

Иванов в. В. Хеттский язык. М., 2001.

Eichner H. Neue Wege im Lydischen I: Vokalnasalität vor Nosalkonsonanten. // KZ 99. Göttingen, 1986. P. 203–219.

Melchert H. C. Anatolian Historical Phonology. Amsterdam, 1994.

В защиту индоевропейского *b

Сергеева Ольга Михайловна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Фонологический статус индоевропейского *b вызывает оправданные сомнения, т. к. в наблюдаемых языках b, как правило, имеет вторичное происхождение; число же соответствий, свидетельствующих подлинно праиндоевропейское *b, ничтожно мало. Это обстоятельство в сочетании с некоторыми другими наблюдениями побуждает ряд исследователей к полному пересмотру праязыковой системы консонантизма [Семереньи: 161], [Sihler: 145]. Ясно, однако, что *b должно было быть противопоставлено *bh так же, как *d противопоставлено *dh и *g — *gh, какова бы ни была их фонетическая реальность. В самом деле, *beL–/*boL– «большой» противостоит *bheL– «светлый», *leI–b- «лить» (как в греч. leibo и лат. libare) — *leibh- «жить».

Было отмечено, что *b восстанавливается как таковое: 1) В именных (не глагольных) основах; 2) В каждом отдельном случае — только для ограниченного числа языков, как правило, географически соседствующих; 3) В формах, фонетически неточно соответствующих друг другу. [Sihler: 145].

Эти особенности могут являться приметами заимствований, что не исключено применительно к тем случаям, на основании которых сделаны приведенные выводы. Однако следует также отметить, что в числе индоевропейских распространителей корня, по-видимому, присутствует -*b-, ср. вышеприведенные leibo и libare наряду с лит. lieti, старослав. ЛИТИ; лат. la-m-bo и др.-англ. lapian «лакать» наряду с рус. лакать (стар. локать); dheubh- «темный» (греч. typhlos) наряду с dheub- «глубокий» (гот. diups).

Даже если бы *b присутствовало только в звукоподражаниях (типа греч. bambaino, лит. bombeti, алб. bumbulit: «греметь» или «ворчать») и древнейших заимствованиях (типа «конопля»: греч. cannabis, др.-верх.-нем. hanaf, н.-перс. kanab), это само по себе не лишает его фонологической самостоятельности, ср. в этом отношении русское «ф».

*b могло быть в значительной степени утрачено праязыком в результате действия некоего фонетического закона. Для сравнения можно привести в пример падение индоевропейского *p в армянском и кельтских языках. Было также выдвинуто предположение, что *b могло совпасть с *w (u неслоговое) и / или с *m [Sihler: 146], в пользу чего имеются следующие косвенные доводы:

1) В праязыке избегались группы «сонант + сонант» в начальной позиции, но *wr, *wl представляют собой весьма частотное исключение из этого правила (группы «шумный + сонант» при этом широко распространены);

2) Для праязыка восстанавливается значительное число омонимичных корней на *w- (так, у [Pokorny] насчитывается 13 различных *wer- только без распространителей, 7 *weL– и по 2–3 несводимых друг к другу значения для некоторых других корней), что наводит на мысли о совпадении в этом *w нескольких различных прототипов;

3) Чередование *m / *w предполагают местоименные основы *me- / *we- (хотя о них ср. [Семереньи: 231–234]) и синонимичные аффиксы -*men- / -*wen-, но в действительности такое чередование в праязыке отсутствует, и это можно объяснить тем, что *m и *w произошли из общего прототипа, возможно, в различном фонетическом окружении, зависимость от которого была впоследствии затемнена аналогическим выравниванием.

Слабым местом этой гипотезы является в первую очередь фонетическая сторона вопроса, так как переход консонантного *b в *u неслоговое не имеет надежных типологических параллелей. Переход *b в *m, хотя свидетельств в его пользу меньше, с фонетической точки зрения более правдоподобен: ср. греч. sebas и semnos, erebos и eremnos, лат. summitto из sub-mitto. Для праиндоевропейского такой переход можно обосновать, если предположить, что он осуществлялся в формах с нулевой ступенью апофонии (скажем, *bn > *mn), а затем получившееся *m аналогическим путем распространилось и на прочие ступени. Возможно, переход *b > *w также удалось бы оправдать, если принять для него изначально позиционный характер и выявить правдоподобные промежуточные ступени.

Вывод: наличие *b в праиндоевропейском языке отрицать нельзя; хотя на данный момент однозначное объяснение его чрезвычайно низкой частотности в реконструируемых формах не найдено, но имеются наблю-

дения, разработка которых, возможно, позволит найти его в дальнейшем, оставаясь при этом в рамках традиционно восстанавливаемой системы индоевропейского консонантизма.

Литература

Савченко А. Н. Сравнительная грамматика индоевропейских языков. М., 2003.
Семереньи О. Введение в сравнительное языкознание. М., 2002.
Pokorny, Julius. Indogermanisches etymologishes Wörterbuch. Bern; München, 1959.
Sihler, Andrew L. New Comparative Grammar of Greek and Latin. New York; Oxford, 1995.

Сопоставление использования хинди и английской лексики в индийском речевом этикете (на материале фильма «Taare zameen par»)

Соловьева Анна Андреевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Основной задачей данного исследования является изучение функционирования заимствований из английского языка в речевом этикете современного языка хинди и сопоставление английских этикетных формул вежливости с традиционными, принятыми в индийской культуре формулами.

Цель исследования — выявление закономерностей разного рода, согласно которым носитель языка хинди выбирает традиционную или заимствованную формулу обращения к собеседнику.

Под заимствованной лексикой мы имеем в виду, прежде всего, английскую лексику, хотя английский язык был не единственным источником заимствования в истории хинди. На этом этапе работы мы не включаем в исследование арабско-персидскую, португальскую и другую заимствованную лексику, хотя признаем значимость влияния указанных пластов заимствованной лексики на языки и культуру современного индийского общества.

В данном исследовании нам представляется необходимым рассмотреть культурную составляющую, которая во многом обуславливает выбор языка-источника заимствованной лексики, в ситуации общения между говорящими, родным языком которых является хинди. Влияние именно английской культуры на культуру Индии, как нам кажется, в частности отражено в заимствованных фразах вежливости. Определение степени этого влияния в перспективе является для нас одной важнейших целей работы.

Материалом для исследования послужил фильм «Taarezameenpar» на языке хинди, где нашей задачей было проследить последовательное

употребление заимствованных этикетных фраз и проанализировать ситуацию их употребления. Этикетные слова и выражения были выбраны нами по той причине, что в них наиболее ярко отражена тенденция проникновения заимствований. По нашему мнению, фильм представляется интересным полем для исследования. В нем в большом количестве присутствуют фразы вежливости, такие как приветствие, прощание, обращение, просьба, сожаление. В фильме можно также проследить проявление таких понятий, как контекст и конситуация [Земская], при употреблении формул речевого этикета [Формановская: 19], так или иначе определяющих выбор языковых средств общения. Безусловно, представляет интерес и то, что в фильме показаны взаимоотношения людей разных возрастных категорий, разного социального статуса, разного пола.

Распределение героев по социальным ролям обуславливает их речевую характеристику, и социальная роль того или иного героя проявляется в коммуникации с другими героями. В данном фильме нами были выявлены следующие социальные роли, определенным образом противопоставленные друг другу: учитель / ученик; мать / ребенок; отец / ребенок; учитель / родители.

Выбор языка (английского или хинди), на котором произнесена та или иная фраза вежливости, зависит от социальной роли героя, при этом речевая характеристика носителя определенной социальной роли может в большей или меньшей степени изменяться в зависимости от языкового и социального окружения героя. Выявление центра и периферии речевого поведения определенной социальной роли на примере использования или не использования заимствований из английского языка также в дальнейшем будет являться одним из предметов нашего рассмотрения.

Мы проанализировали все случаи употребления фраз вежливости в фильме, и нам показалось целесообразным разделить все примеры в зависимости от коммуникативных намерений говорящего на контактоустанавливающую функцию и оценку.

Контактоустанавливающую функцию выполняют «Приветствие», «Прощание» и «Обращение». Задача контактоустанавливающей функции, как следует из ее названия,–оформление установления речевого контакта между коммуникантами («Приветствие»), а также это может быть прекращение общения («Прощание») и привлечение внимания собеседника («Обращение»).

В число оценочных функций мы включили «Одобрение», «Неодобрение», «Благодарность», «Сожаление и сочувствие». Все эти ситуации также оформляют коммуникацию, но в них, по нашему мнению, большую роль играет личностное начало, чем в ситуациях контактоустанавливающей функции.

Из всех проанализированных случаев можно сделать следующие выводы. Большинство фраз вежливости в ситуации общения говорящих на хинди могут быть сказаны ими по-английски. Выбор языка может зависеть от возраста говорящих, от их социального положения, от обстановки — официальной или бытовой.

В бытовом общении могут быть использованы выражения как на хинди, так и на английском, при учете того, что язык общения — хинди. Общение же в официальной обстановке накладывает свой отпечаток и на употребление фраз вежливости. В данном фильме мы проанализировали эпизод общения учителей с родителями, в котором подавляющая часть лексики — английская. Фразы вежливости в этом эпизоде тоже звучат по-английски (*I'm sorry, Mister*). В другой ситуации, когда между собой общаются взрослые незнакомые люди, весь разговор ведется на хинди, и вежливые выражения также почти целиком на хинди (*namaste, mujhe afsos hai*).

Английские эквиваленты хинди в ситуациях одобрения, неодобрения и побуждения к действию в бытовом общении имели большую эмоциональную окрашенность, в то время как выражения на хинди ее не имели или же имели, но в меньшей степени.

Это позволяет нам сделать вывод, что для носителя языка хинди имеет важное значение, на каком языке употреблять то или иное выражение формул вежливости — на хинди или на английском. Выбор языка ему подсказывает ситуация общения, возраст говорящего и его социальный статус, является ли этот человек знакомым или нет. Именно ситуация общения задает параметры использования говорящим на хинди того или иного языкового выражения формул вежливости.

Литература

Земская Е. А. Лексика разговорной речи: http://www.nspu.net/fileadmin/library/books/2/web/xrest/article/leksika/diff/ zem_art01.htm.

Формановская Н. И. Русский речевой этикет: Лингвистический и методологический аспекты, М., 2008.

Секция
«Теоретическая и прикладная лингвистика»

Относительное предложение в осетинском языке: синтаксис и семантика

Беляев Олег Игоревич
Студент Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Работа посвящена исследованию относительного предложения в осетинском языке (грант РГНФ, проект № 09-04-00168а). Нашей целью было описать позицию относительного предложения в общей структуре синтаксиса осетинского языка. Для этого необходимо было выявить основные стратегии релятивизации в осетинском языке, их синтаксические (ограничения на порядок слов, мишень релятивизации, ср. типологические и теоретические параметры, выделенные в [Srivastav 1992], [Lipták 2009],) и семантические (рестриктивность, поведение с кванторами) свойства.

1. Стратегии релятивизации в осетинском языке и ограничения на порядок слов. Выявлено две основные стратегии релятивизации: т. н. коррелятивная конструкция (1–2) и вложенная в ИГ-антецедент конструкция с внешней вершиной (3) (терминология [Andrews 2007]).

Коррелятивная конструкция строится следующим образом: в относительном предложении мишень релятивизации обозначается либо вопросительным словом *чи* ‘кто’ или *цы* ‘что’ (1а), либо полной ИГ, содержащей в препозиции *цы* в функции релятивизатора (1б). При этом ИГ, содержащая мишень, должна обязательно находиться в предглагольной позиции, что иллюстрируется недопустимостью примера (1в). В главной клаузе мишени соответствует ИГ-антецедент, которая может быть выражена или указательными местоимениями *уый* или *ахæм*, или полной ИГ, содержащей демонстратив *уыцы*.

(1) а. Дуар=нын чи ба-код-т-а, уый у
дверь=1PL.ENCL.DAT кто PV-делать-TR-PST.3SG тот COP.PRS.3SG
ме='фсин
POSS.1SG=жена
'Та, кто открыла нам дверь, – моя жена'

б. Хетæгка-т-ы Къоста-йы цы хъæу-ы нæ =зон-ынц,
Хетагуров-PL-GEN Коста-GEN REL село-INESS NEG=знать-PRS.3PL
ахæм нæй Ирыстон-ы
такой EXT.NEG Осетия-INESS
'В Осетии нет села, где не знают о Коста Хетагурове'

в. *Цы хъæуы Хетæгкаты Къостайы нæ зонынц, ахæм нæй Ирыстоны

Коррелятивная клауза обязательно должна предшествовать антецеденту (2б), однако каких-либо других ограничений на ее позицию внутри главной клаузы не обнаружено (ср. пример 2а, где разрываются глагол и наречие, а также местоимение *уый* не находится непосредственно после коррелятивной клаузы). Из этого следует, что коррелятивная клауза не является частью ИГ-антецедента.

(2) а. Æз знон дидинджыт-æ цы чызг-æн
я вчера цветок-PL-NOM REL девушка-DAT
ба-лæвар код-т-ай, фед-т-он уый фыд-ы
PV-подарок делать-TR-PST.2SG PV+видеть-TR-PST.1SG тот.GEN отец-GEN
'Я вчера видел отца девушки, которой ты подарил цветы' (возможна и интерпретация: 'Я видел отца девушки, которой ты вчера подарил цветы')

б. *Æз знон федтон уыйы фыды, дидинджытæ цы чызгæн балæвар кодтай

В конструкции с внешней вершиной относительное предложение ставится непосредственно после ИГ-антецедента (3) и не может отрываться от нее или находиться в препозиции, что говорит о том, что оно вложено в эту ИГ. Мишень маркируется относительным местоимением *чи* 'кто', *цы* 'что' или *кæцы* 'который', причем относительное слово должно обязательно стоять в позиции непосредственно перед глаголом.

(3) Ды, чи ба-фæстиат дæ, дæ=урок=дæр
ты кто PV-опоздавший COP.PRS.2SG POSS.2SG=урок=PTCL
нæ=с-ахуыр код-т-ай
NEG=PV-учение делать-TR-PST.2SG
'Ты, который опоздал, еще и урок не выучил'

2. Рестриктивность и квантификация. Коррелятивная конструкция используется с рестриктивными придаточными, а конструкция с внешней вершиной, — с нерестриктивными, ср. (1) и (3). Однако при употреблении конструкции с внешней вершиной с дистрибутивным квантором *алы* 'каждый' (4а) или с универсальным квантором *æппæт* 'весь, все' в его «плавающей» форме (квантор *æппæт* является плавающим, т. е. отрывается от ИГ, когда имеет посессивный показатель, а иначе является прилагательным) (4б) возникает рестриктивная интерпретация; при этом если квантор *æппæт* употребляется в позиции прилагательного, то ожидаемая нерестриктивная интерпретация сохраняется (4в)

(4) а. Алы адæймаг=дæр, скъола-йы чи ахуыр код-т-а,
каждый человек=PTCL школа-INESS кто учение делать-TR-PST.3SG
зон-ы кæс-ын æмæ фысс-ын
знать-PRS.3SG читать-INF и писать-INF
'Каждый человек, учившийся в школе, умеет читать и писать'

б. Се='ппæт лæппу-т-æ, ам чи лæуу-ы,
POSS.3PL=весь мальчик-PL-NOM здесь кто стоять-PRS.3SG
мæ=студент-т-æ сты
POSS.1SG=студент-PL-NOM COP.PRS.3PL
'Все ребята, которые здесь стоят, – мои студенты'

в. Æппæт адæм, æвзæр хъуыддæг-т-æ чи кæн-ы, хъуамæ
весь люди плохой дело-PL-NOM кто делать-PRS.3SG надо
уой æфхæрд
COP.SUBJ.3PL наказать.PART.PST
OK'все люди совершают плохие дела и все люди должны быть наказаны'
*'все те люди, который совершают плохие дела, должны быть наказаны'

3**. Анализ.** Для того чтобы объяснить приведенные в (4) факты, можно предположить, что относительная клауза, в терминах X'-теории, является адъюнктом на уровне DP (см. рис. 1). Для нас важен тот факт, что относительное предложение присоединяется выше детерминанта, но ниже квантора. При этом *æппæт* в своей «не-плавающей» форме синтаксически занимает позицию прилагательного. «Плавающая» форма квантора *æппæт*, как и все «плавающие» кванторы, вообще не является частью именной группы, а присоединяется уже на уровне клаузы. Таким образом, относительное предложение находится в сфере действия кванторов *алы* и *се*='*ппæт* 'POSS.3PL=весь', но не кванторного прилагательного *æппæт*, которое находится в синтаксической структуре ниже относительной клаузы. Это и объясняет наблюдаемые семантические сдвиги в рестриктивности.

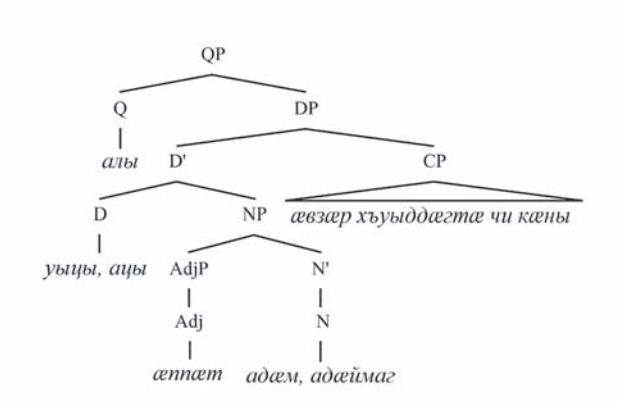


Рисунок 1. Структура именной группы в конструкции с относительным предложением с внешней вершиной в осетинском языке

Литература

Andrews A. Relative clauses // T. Shopen (ed.) Language Typology and Syntactic Description. Vol. II: Complex Constructions. Cambridge, 2007. P. 206–236.

Keenan E.L., Comrie B. Noun Phrase Accessibility and Universal Grammar // Linguistic Inquiry. Vol. 8, Number 1. 1977. P. 63–99.

Lipták A. (ed.) Correlatives Cross-Linguistically. Amsterdam, 2009.

Srivastav V. The Syntax and Semantics of Correlatives // Natural Language & Linguistic Theory. 1991. Vol. 9, No. 4. P. 637–686.

Сочетаемость метафорических моделей в современном общественно-политическом дискурсе: типы связей и функции

Грибиненко Мария Валерьевна

Аспирантка Института русского языка имени В. В. Виноградова РАН, Москва, Россия

В качестве теоретического основания описания сочетаемости М-моделей используется когнитивная теория метафоры, сформулированная Дж. Лакоффом и М. Джонсоном [Лакофф, Джонсон 2004]. Понятие «метафорической модели» было введено А. Н. Барановым в [Баранов 1991; Баранов, Караулов 1991] для словарного описания политической метафорики и ее исследования с помощью компьютерных инструментов обработки данных. Метафорическая модель (М-модель) — это тематически связанные поля сигнификативных дескрипторов. Например, сигнификативные дескрипторы, описывающие проблемную сферу военных действий и армии, образуют М-модель ВОЙНЫ.

Анализ корпуса контекстов употребления метафор показывает, что значительная часть примеров — это сложные метафоры, когда в одном метафорическом выражении реализуется не одна М-модель, а две и более. Доля сочетаемости нескольких М-моделей в реальном речевом употреблении довольно велика.

Нами было проведено экспериментальное исследование метафорики современного общественно-политического дискурса. Была создана база данных, содержащая 700 контекстов употребления сочетаемости метафорических моделей. Материалом послужили интервью и аналитические статьи из общественно-политических Интернет-изданий. В результате исследования были выявлены некоторые характерные особенности, функции и прагматический потенциал сочетаемости метафорических моделей.

Сочетаемость метафорических моделей встречается практически в любой статье, которая содержит метафоры, но функции сочетания зави-

сят от конкретного издания и автора. В изданиях, для которых характерна индивидуально-авторская стилистика, сочетаемость метафорических моделей встречается в несколько раз чаще и является более разнообразной. Это такие Интернет-издания, как «Грани.Ру», «Ежедневный журнал», «Эксперт», «Русский журнал», «Известия», «Новая газета», «Завтра» и др. Также сочетаемость метафорических моделей является компонентом идиостиля таких авторов, как Леонид Радзиховский, Михаил Леонтьев, Станислав Белковский, Максим Соколов, Валерия Новодворская, Павел Вощанов, Александр Проханов и др.

Среди функций сочетаемости метафорических моделей мы выделяем: компонент идиостиля, познавательная, прогностическая, вспомогательно-синтаксическая (сочетание с фоновой М-моделью), прагматически-экспрессивная, креативно-стилистическая (оживление стертых метафор; ирония), аргументация и др.

А. Н. Баранов в [Баранов 2003] описал формальные и содержательные типы сочетаемости М-моделей. Эту типологию сочетаемости М-моделей можно дополнить еще одним параметром. В результате экспериментального исследования нами были выявлены типы связей между М-моделями внутри метафорического выражения. Их можно охарактеризовать по силе «сцепления» структур знаний, стоящих за метафорами. Всего нами было обнаружено четыре вида связи: амальгама, матрешка, картинка и альтернатива.

Самая сильная связь реализуется в **амальгаме**. Графически эту связь можно представить следующим образом: *<сигнификативный дескриптор 1 + сигнификативный дескриптор 2>. (1) Единственная возможность самосохранения этой* ***прогнившей вертикали*** *— бегство назад.* Так, в приведенном примере сочетание образуют М-модель ГЕОМЕТРИИ и РАСТЕНИЕ-ДЕРЕВО: *<вертикаль + прогнившее дерево>*.

Средняя по силе связь — тип **«матрешка»**. Тип связи так назван по аналогии с игрушкой, внутри которой оказывается подобная же игрушка меньшего размера. Восприятие смыслов читателем происходит последовательно: *<<сигнификативный дескриптор 1> → <сигнификативный дескриптор 2>>. (2) Ведь это в США президент, собравшийся уходить, превращается лишь в* ***хромую «утку»****. В России он с легкостью может превратиться в* ***«утку» жареную****: <<утка> → <жареная утка>>.*

Третий тип — **картинка** — также средняя по силе связь. Название «картинка» отражает то, что в метафорическом выражении происходит какое-либо действие: *<сигнификативный дескриптор 1> + <сигнификативный дескриптор 2>*. Например, картинку создают М-модели ОРГАНИЗМА и ПИЩИ в следующем примере *<организм> + <пища>*: (3) *Коррупция не успела доесть страну.*

Тип связи **альтернатива** представляется нам самым слабым. Это сочетаемость М-моделей, при которой две и более метафоры независимы друга от друга и полностью равнозначны. Такая сочетаемость обычно выполняет аргументативную функцию и характерна для интервью, спора оппонентов или размышления с самим собой. В следующем примере четко прослеживается противопоставление «или» — «или»: <сигнификативный дескриптор 1> // <сигнификативный дескриптор 2>. *(4) А «Единая Россия», пока во всяком случае, то ли* ***набор винтиков и гаечек в машине****, управляемой президентом, то ли его же* ***театр марионеток.*** Здесь сочетаются М-модели МЕХАНИЗМА и ТЕАТРА: <винтики и гаечки> // <марионетки>.

Литература

Баранов А. Н. О типах сочетаемости метафорических моделей // Вопросы языкознания. 2003. № 2. С. 73–94.

Баранов А. Н. Очерк когнитивной теории метафоры // Баранов А. Н., Караулов Ю. Н. Русская политическая метафора (материалы к словарю). М., 1991.

Баранов А. Н., Караулов Ю. Н. Русская политическая метафора (материалы к словарю). М., 1991.

Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М., 2004.

Модель целостного анализа устного дискурса при диагностике психоэмоционального состояния говорящего

Куликова Мария Геннадьевна
Аспирантка Алтайской государственной педагогической академии, Барнаул, Россия

Диагностика психологического состояния говорящего актуальна в контексте судебного речеведения. В частности, при криминалистической экспертизе звукозаписи наряду с вопросами идентификации личности говорящего по устной речи встает вопрос об особенностях психоэмоционального состояния (констатация особенного психологического состояния, наличие психоэмоциональных перемен и т. п.). Подобное экспертное исследование носит комплексный характер и требует привлечения к выполнению экспертизы лингвиста.

В современных теоретических и методических разработках проблема установления психоэмоционального состояния говорящего получила частичное освещение. Наиболее проработанные аспекты вопроса: 1) Определение эмоционального статуса говорящего по акустическим параметрам (см. [Нушикян, Трунин-Донской, Ребгун]); 2) Исследование лингвистических признаков психоэмоционального состояния на фонети-

ческом и интонационно-просодическом уровнях (см. [Потапова, Потапов], [Златоустова, Кедрова, Хитина]); 3) Выявление признаков конкретных эмоциональных проявлений: как правило, стресса, эмоционального напряжения (см. [Леонтьев, Шахнарович, Батов], [Носенко]) и др.

Однако анализ выделенных особенностей представляется недостаточным для диагностики психоэмоционального состояния по нескольким причинам. Во-первых, исследование интонационно-просодических, акустических, фонетических признаков не позволяет дифференцировать эмоциональные состояния (многие из них имеют сходные проявления). Во-вторых, исследование предложенных параметров не учитывает в полной мере индивидуальные особенности говорящего.

Перед лингвистами-экспертами встает задача выявить основание для более точной дифференциации эмоциональных и психологических состояний по речевым особенностям говорящего; расширить таким образом возможности фоноскопической экспертизы.

Мы предлагаем модель целостного анализа устного дискурса как основу диагностики психоэмоционального состояния говорящего. Основополагающими для предложенной модели являются следующие принципы:

1) В центре внимания — *дискурсивность* высказывания. Основа дискурса — коммуникативное намерение говорящего. Психоэмоциональное состояние говорящего дифференцируется на уровне речевого поведения и коммуникативных интенций говорящего.

2) Рассматривает дискурс как *целостный* феномен. Динамика психологического и эмоционального состояния говорящего проявляется на уровне дискурса в целом. Изменение отдельных речевых средств (фонетика, лексика, интонация и др.) — следствие перемены направления дискурса.

3) Дискурс предполагает включенность *субъекта*. Обязательным условием проведения исследования особенностей психоэмоционального состояния говорящего является создание его «речевого портрета». Поскольку квалифицировать психоэмоциональное состояние можно лишь на основе исследования динамики внутри конкретного идиолекта.

Этапы целостного анализа устного дискурса при диагностике психоэмоционального состояния говорящего:

1) *Исследование особенностей коммуникативной ситуации* (формальное/неформальное общение, место и время, отношения между говорящими, предмет общения и т. п.); 2) *Выявление специфики речевого поведения* говорящего и его собеседников: коммуникативные намерения, распределение ролей, заинтересованность участников в конкретных тематических компонентах беседы, коммуникативная инициатива (стремление продолжить или уйти от темы, самостоятельно задать направление развития разговора).

Коммуникативное поведение, как правило, обуславливает выбор средств. Например, стремление расположить к себе собеседника выражается в употреблении обращений, контактоустанавливающих средств; стремление убедить в правдивости своего высказывания, придать весомости словам проявляется в использовании интонационно-мелодических средств расстановки смысловых акцентов.

1) *Исследование идиолекта* говорящего: выявление речевых особенностей говорящего на разных уровнях;

2) Выявление *особенностей реализации дискурса* на всех уровнях (наблюдение динамики проявления / нарушения идиолекта): а) Громкость речи, темп речи, речевое дыхание, паузы, манера, стиль речи; б) Четкость / нечеткость артикуляционных переходов, причина понижения разборчивости речи, речевые запинки (наличие и характер), синтагматическое членение, интонационно-просодическое оформление высказываний, ритмический рисунок; в) Грамматические структуры (соответствие разговорной норме и индивидуальной норме говорящего); г) Особенности словоупотребления и построения предложений.

Проявление особенного психологического состояния происходит, прежде всего, в перемене речевого поведения говорящего, несоответствии его коммуникативной ситуации и т. п. Должно присутствовать нарушение целостности устного дискурса на всех уровнях. Результатом такого нарушения являются конкретные речевые проявления, способы построения дискурса, выбор средств. Характер дискурсивных разрывов и противоречий позволяет дифференцировать психоэмоциональные состояния говорящего.

Литература

Златоустова Л. В., Кедрова Г. Е., Хитина М. В. Принципы распознавания эмоциональных состояний по комплексу фонетических признаков // Возможности судебной видеофонографической экспертизы. Сборник научных трудов. М., 1989. С. 26–38.

Леонтьев А. А., Шахнарович А. М., Батов В. И. Речь в криминалистике и судебной психологии. М., 1977.

Носенко Э. Л. Эмоциональное состояние и речь. Киев, 1981.

Нушикян Э. А., Трунин-Донской В. Н., Ребгун Э. К. Определение эмоционального статуса говорящего по акустическим параметрам речевого сигнала // Возможности судебной видеофонографической экспертизы. М., 1989.

Потапова Р. К., Потапов В. В. Язык, речь, личность. М., 2006.

Семантическая характеристика и особенности употребления деепричастий в ижемском диалекте коми-зырянского языка

Муравьев Никита Алексеевич
Студент Московского государственного университета, Москва, Россия

Исследование основано на материалах лингвистической экспедиции МГУ в с. Мужи Ямало-Ненецкого АО. В данной работе рассматриваются деепричастные формы в ижемском диалекте коми-зырянского языка, варианте, представленном в говоре жителей с. Мужи. Основной задачей исследования было разграничение контекстов употребления деепричастий и выяснение различий в толковании форм, употребляемых в одних и тех же контекстах. В ходе работы выяснялись расхождения ижемской деепричастной системы с системой в литературном языке.

В грамматиках литературного коми говорится о множестве типов деепричастий, из которых для ижемского диалекта в [Сахарова, Сельков, 1976] названо всего пять. Один из них (на *-emen*) образован от номинализации, а остальные образуются непосредственно от глагола. Это, в первую очередь, формы на *-yg*/ *-ygen*/ *-yg* + послелог, обозначающие «действие, протекающее одновременно с другим действием». Они считаются синонимичными формам на *-emen*, за исключением того, что последние могут обозначать также и «способ действия». Из оставшихся типов собственно деепричастием можно признать только форму на *-ted'*, обозначающую «такое действие, до осуществления которого происходит другое действие», то есть выражающую таксисное отношение следования.

Из деепричастий ижемского диалекта в речи носителей зафиксировано употребление только форм на *-yg* и на *-ted'*. Деепричастие на *-yg* обязательно имеет при себе показатель падежа или один суффиксов *moz* / *tyr*, являющихся, предположительно, аспектуальными показателями. Деепричастия на *-yg*+падеж и на *-ted'* могут употребляться как самостоятельно, так и с посессивным показателем.

(1) aj-e me vyl-am
отец-POSS1SG я верх- ILL.POSS1SG
v'ided-yg-en/ -as/ -moz/ -tyr l'umjal-is
смотреть-CONV-INSTR/ESS.POSS3SG/ASP1/ASP2 улыбаться-PST.3SG
Мой отец смотрел на меня, улыбаясь.

(2) mi rəb'it-im us'-ted' / us'-ted'-num
мы работать-PST.1PL падать-CONV.TERM / -CONV.TERM-POSS1PL
Мы работали до упаду.

Простые и посессивные формы употребляются примерно одинаково, но простые требуют отдельного указания на субъект деепричастия, который может не совпадать с субъектом глагола в главной клаузе, как в (3).

(3) (*sya) gorz'-ig-as / sya gorz'-ig-en mi pyšj-im
(он) кричать-CONV-ESS.POSS3SG / он кричать-CONV-INSTR мы бежать-PST.1PL
Пока он кричал, мы бежали.

Более сложной проблемой представляется дистрибуция форм *-ygen*, *-ygmoz*, *-ygtyr*. Показатель *-moz* развился из сравнительного послелога *moz* «как», а показатель *-tyr* произошел от прилагательного *tyr* «полный». Но в литературе, за исключением указания на то, что оба показателя «сдвигают значение в направление образа действия» [Бубрих, 1949: 141], они не описаны и не разведены. Если сравнить употребление всех форм в разносубъектных предложениях, то окажется, что в них невозможно употребление форм *-ygmoz*, *-ygtyr*.

(4) vok-jas-e vo-asnys kerka-ed' lym
брат-PL-POSS1SG прийти-FUT.3PL дом-TERM снег
us'-ig-en / -as/ *-moz / *-tyr / us'-ted'
падать-CONV-INSTR/ESS.POSS3SG/ASP1/ASP2 падать-CONV.TERM

Дальнейшей задачей было выяснение принципов распределения значений среди односубъектных деепричастий одновременности, где примерно одинаково употребляются все четыре формы. В полевых исследованиях деепричастий печорского диалекта коми было предложено в качестве параметра выделить функцию деепричастия, которая заключалась в указании либо временных рамок главного действия, либо действия, являющегося фоновым по отношению к главному. Выяснилось, что этот параметр является релевантным и для ижемских деепричастий, несмотря на неполное соответствие форм. Во временных контекстах носителями практически всегда разрешаются простая и посессивная формы, гораздо реже — форма *-ygmoz* и почти не разрешается форма *-ygtyr*.

(5) mun-yg-en / -ad/ ?-moz / *-tyr / in vuned ǝbes-se
идти-CONV-INSTR/ESS.POSS2SG/ASP1/ASP2 NEG.IMP забывать дверь-ACC.POSS3SG
s'ipty-ny igan-nas
закрыть-INF защелка-INSTR.POSS3SG

В фоновых контекстах, наоборот, всегда правильными считаются формы *-ygmoz* и *-ygtyr*, а простая и посессивная формы в большинстве случаев признаются неграмматичными.

(6) sya v'is'tal-is etaja ky-jas-se
он говорить-PST.3SG этот слово-PL-ACC.POSS3SG
l'umjal-yg-moz / -tyr/ *-en / ?-as
улыбаться-CONV-ASP1/ASP2/INSTR/ESS.POSS3SG

Однако бывают и смешанные контексты, где невозможно приписать деепричастию только одну из функций, как в (1). Для разведения форм *-ygmoz*/*-ygtyr* в фоновых контекстах

требовалось найти разницу в значении, которая, исходя из их этимологии, должна была бы быть достаточно очевидной, чего не наблюдалось в речи носителей. Несмотря на это, нашлось немало контекстов, в которых разница в значении понималась отчетливо, как, например в (7).

(7)	sya	gəra	vyl-e kypedč-is	us'-al-yg-moz / -tyr
	он	гора	верх-ILL подняться-PST.3SG	падать-ASP-CONV-ASP1/ASP2

Он поднялся на гору, иногда/ постоянно падая.

Если в толковании форм *-ygmoz* обычно присутствуют слова «незаметно», «между прочим», то формы *-ygtyr* истолковываются носителями либо нейтрально, либо акцентированно: «постоянно», «все время». Поэтому такое различие можно назвать степенью проявления действия, и такая трактовка довольно убедительно описывает случаи, как в примере (7), указывая на интенсивность падений.

Исследование подтвердило, что система ижемских деепричастий представляет собой сокращенный, но от того не менее сложный вариант системы деепричастий литературного языка. В ходе исследования был выявлен ряд параметров, которые позволили лучше понять и описать значение каждой формы и всю систему деепричастий рассматриваемого диалекта в целом.

Литература

Сахарова М. А., Сельков Н. Н. Ижемский диалект коми языка. Сыктывкар, 1976.
Бубрих Д. В. Грамматика литературного коми языка. СПб., 1949.

Эмпатия, логофоричность и семантика дистантной рефлексивизации

Руднев Павел Владимирович
Аспирант Российского государственного гуманитарного университета, Москва, Россия

Дистантные рефлексивы широко представлены в языках мира и потому представляют собой ценный и интересный объект исследования в рамках любого теоретического подхода к изучению естественного языка. Синтаксические свойства таких местоимений изучены относительно хорошо [Тестелец, Толдова; Cole et al.; Лютикова], однако семантика дистантной рефлексивизации до сих пор остается малоизученной.

[Лютикова] представляет собой одну из первых попыток выделения семантических и прагматических факторов, регулирующих употребление дистантных рефлексивов; решающим фактором признается *фокус*

эмпатии [Kuno 1987], который в анафорических системах ряда языков кодируется при помощи т. н. *логофорических* местоимений.

Важность учета эмпатии при определении соотношения грамматических и неграмматических факторов, влияющих на употребление нелокальных рефлексивов, неоднократно демонстрировалась на материале японского языка, в котором существует ряд элементов, чувствительных к «переключению» фокуса эмпатии (напр., бенефактивные глаголы *yaru* и *kureru*).

Данная работа посвящена изучению взаимодействия эмпатии и логофоричности в аварском языке (аваро-андийская группа, Дагестан). Важное значение кавказского языкового материала для лингвистической теории подробно обсуждались в [Тестелец, Толдова]; нам же хотелось бы добавить, что изучение семантических аспектов дистантной рефлексивизации представляет исследователю дополнительные возможности для уточнения, расширения и углубления существующих обобщений.

Аварский язык обладает многочленной системой анафорических средств; для данной работы особый интерес представляет логофорическое местоимение «*жив*».

Классические логофорические местоимения обладают рядом особенностей: 1. Употребляются во вложенных клаузах; 2. Маркируют кореферентность с подлежащим матричной клаузы; 3. Лицензируются матричными предикатами речи. В формально-семантической литературе также часто фигурирует указание на обязательность интерпретации таких местоимений *de se*.

Ситуация 1: Паваротти слушает запись, на которой он исполняет *La donna è mobile* и поистине впечатлен собственным мастерством. Он думает: «Надо признать, я действительно гений!»

Ситуация 2: Паваротти слушает, как какой-то исполнитель поет *La donna è mobile*, и поистине впечатлен его артистизмом. Он думает: «Этот певец — гений!» Он не осознает, что этот певец и есть он сам.

а. Pavarotti	crede	di		PRO	essere un	genio.
Паваротти	думает	COMP		PRO	быть	гений
«Паваротти думает, что он гений» [√C1; *C2]						
б. Pavarotti	crede	che	gli	è	un	genio.
Паваротти	думает	что	он	COP	Det	гений
«Паваротти думает, что он гений» [√C1; √C2]						

Первое прочтение называется *de se*; как следует из названия (от лат. «о себе»), говорящий должен осознавать, что индивид, которому предицируется пропозиция, выраженная вложенной клаузой, должен, выражаясь неформально, осознавать, что речь идет о нем. Второе прочтение

называется *de re*, и в этом случае самоотождествление не является обязательным, что и видно из Ситуации 2.

Таким образом, логофорические местоимения не могут употребляться в контекстах типа **C2**, в то время как эмпатически мотивированные употребления анафорических средств в таких ситуациях не исключаются.

Аварское *жив* демонстрирует обязательность интерпретации *de se:*

Ситуация 3: Гарип — участник реалити-шоу. Он смотрит видеозапись своего выступления, но не узнает себя, однако само выступление ему очень нравится.

*	Г1арипица абуна	жив	вугила	жиндие
	Гарип-Erg сказать-Aor	сам-Abs	считал	сам-Dat
	бищун бокьарав	кандидат.		
	любимый	кандидат-Abs		

«Гарип сказал, что считает себя своим любимым кандидатом»

Перейдем к эмпатии. Наличие эмпатических триггеров в кавказских языках, подобных *yaru/kureru* в японском, еще не было убедительно продемонстрировано, поэтому на данном этапе приходится ориентироваться на иные тесты, такие как (не)возможность употребления местоимения 1 лица в качестве коаргумента *жив* (согласно *Иерархии эмпатичности речевого акта* С. Куно, говорящий всегда демонстрирует бóльшую степень эмпатии по отношению к себе нежели в отношении другого партиципанта).

К примеру, эмпатические употребления японского местоимения *zibun* неграмматичны, если их коаргументом является местоимение «я»:

(3)	*Taro-wa	boku-ga	zibun-ni	kasi-ta	okaneo
	Таро-Top	я-Nom	сам-Dat	одалживать-Aor	деньги-Acc
	nakusit-simat-ta	rasii			
	терять-становиться-Aor	кажется			

«Кажется, Таро потерял деньги, которые я ему одолжил» [Kuno: 213]

В отличие от японского *zibun*, аварское *жив*, по-видимому, не демонстрирует чувствительности к эмпатии:

(4)	Дида	кколеб	буго	Г1арипихъа	дица	жиндие	къарзалъе
	я-Loc	кажущийся	есть	Гарип-Abl	я-Erg	сам-Dat	в.долг
		кьураб	г1арац		биланилан.		
		данный	деньги-Abs		терять-COMP		

«(Мне) кажется, что Гарип$_1$ потерял деньги, которые я ему$_1$ одолжил

(5)	Мурад	х1инкъун вуго	жинхъаго	дица	жиндие		
	Мурад-Abs	боящийся есть		сам-Abl	я-Erg	сам-Dat	
	къарзалъе	кьураб	г1арац	биланилан.			
	в.долг	данный	деньги-Abs	терять-COMP			

«Мурад$_1$ боится, что потерял деньги, которые я ему$_1$ одолжил»

Рассмотренный материал позволяет с большой степенью уверенности говорить о нечувствительности анафорических употреблений местоиме-

ния *жив* с сентенциальным антецедентом фактору эмпатии. Безантецедентные же и эмфатические употребления *жив* и подобных ему местоимений в языках мира представляют собой увлекательный объект дальнейших исследований.

Литература

Лютикова Е. А. Когнитивная типология: рефлексивы и интенсификаторы. М., 2002.

Тестелец Я. Г., Толдова С. Ю. Рефлексивные местоимения в дагестанских языках и типология рефлексива. // Вопросы языкознания. 1998. №4. С. 35–57.

Cole P., Hermon G., Huang C.-T.J. Long-distance reflexives, Syntax and Semantics. Vol. 33. New York, 2001.

Kuno S. Functional Syntax: Anaphora, Discourse, and Empathy. Chicago, 1987.

Восприятие наречий отрицательной и положительной полярности

Юрченко Анна Николаевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Полярность лексической единицы определяется специфическими требованиями, предъявляемыми ею к контексту и обусловленными ее семантическими и прагматическими свойствами. Так, единицы с отрицательной полярностью должны употребляться в контексте отрицания («Ничто не беспокоит меня»), а с положительной — в утвердительном контексте («Нечто беспокоит меня»). Восприятие полярных единиц ранее было исследовано в работах [Saddy], [Drenhaus 2005] и [Drenhaus 2006] на материале немецкого языка путем сравнения восприятия наречий отрицательной и положительной полярности в контексте отрицания и в утвердительном контексте. Результаты указанных работ свидетельствуют о том, что нарушение как отрицательной, так и положительной полярности вызывает потенциалы мозга, известные как N400 и P600. Эффект N400 возникает из-за несоответствия между семантикой контекста и свойствами полярной единицы, противоречащими требованиям контекста, а эффект P600 отражает попытку синтаксической реконструкции предложения, вызванную нарушением семантической интеграции. Однако ни в одной из этих работ не была учтена возможность влияния отрицательного контекста как такового на восприятие лексических единиц.

Целью нашего эксперимента было исследовать различия в восприятии единиц с отрицательной и положительной полярностью с учетом влияния контекста. Работа была проведена на материале нидерландского языка с применением метода вызванных потенциалов. Материал включал

120 экспериментальных единиц трех типов: с отрицательной, положительной и нейтральной полярностью, по 40 единиц каждого типа. Каждая экспериментальная единица была представлена в двух условиях — в отрицательном и утвердительном контексте. Именно использование условий с нейтральной полярностью позволило бы показать, что различия в восприятии единиц с отрицательной и положительной полярностью не обусловлены влиянием различных типов контекста.

В эксперименте приняли участие 27 носителей нидерландского языка (17 мужчин, 10 женщин, средний возраст — 21 год). Предложения предъявлялись пословно, черным шрифтом на белом фоне, в центре экрана. Задача испытуемых состояла во внимательном прочтении предложений и понимании их смысла. Для контроля внимания за 33% случайным образом выбранных предложений следовал вопрос об их содержании. Запись ЭЭГ-сигнала производилась с помощью 62 электродов, закрепленных в эластичной шапочке, по международной системе 10–20, и двух мастоидных электродов. Импеданс на электродах не превышал 10 kΩ.

Для статистического анализа данных о вызванных потенциалах мозга был использован метод дисперсионного анализа с повторными измерениями ANOVA. Главные результаты касаются роли контекста и восприятия единиц отрицательной и положительной полярности. Во-первых, при сопоставлении восприятия наречия нейтральной полярности в отрицательном и утвердительном контексте не было выявлено значимых эффектов. Таким образом, отрицательный и утвердительный контексты не различаются в отношении воздействия на восприятие полярной единицы, если не происходит нарушения полярности.

Во-вторых, в отличие от наречий нейтральной полярности, восприятие единиц с отрицательной полярностью в утвердительном контексте (нарушение полярности) по сравнению с отрицательным контекстом (грамматически правильное предложение) сопровождается эффектом N400 (негативность, достигающая максима через 400 мс после предъявления стимула). Наши данные не соответствуют результатам работ [Drenhaus 2005] и [Drenhaus 2006], в которых, помимо N400, был также обнаружен эффект P600.

Наконец, восприятие наречий положительной полярности в контексте отрицания (нарушение полярности) по сравнению с утвердительным контекстом (грамматически правильное предложение) не вызвало эффекта N400, что опять же противоречит результатам работ [Saddy] и [Drenhaus 2006], согласно которым нарушение как положительной, так и отрицательной полярности сопровождалось эффектом N400. Однако, согласно нашему исследованию, нарушение положительной полярности сопровождается лишь эффектом P600.

Итак, наше исследование впервые показало, что отрицательный и утвердительный контексты как таковые не влияют на восприятие полярных наречий. Кроме того, в отличие от предыдущих работ, нами были выявлены различия в восприятии единиц с отрицательной и положительной полярностью. Наречия положительной полярности в контексте отрицания сопровождаются эффектом P600, в то время как наречия отрицательной полярности в утвердительном контексте характеризуются эффектом N400. Возможное объяснение заключается в том, что в отличие от наречий отрицательной полярности, употребление которых становится грамматичным в контексте отрицания, наречия положительной полярности могут употребляться также без каких-либо интенсификаторов. Другими словами, отсутствие отрицательной частицы делает невозможным семантическую интеграцию наречия отрицательной полярности в предшествующий контекст, в результате чего возникает эффект N400. Восприятие же единиц с положительной полярностью в меньшей степени зависит от предшествующих лексем. В связи с этим при предъявлении единицы с положительной полярностью в контексте отрицания не возникает проблемы семантической интеграции (и эффекта N400), однако наличие эффекта P600 свидетельствует о попытке повторного анализа неграмматичного предложения.

Литература

Drenhaus H., beim Graben P., Saddy D., Frisch S. Diagnosis and repair of negative polarity constructions in the light of symbolic resonance analysis // Brain and Language. 2006. № 96. P. 255–268.

Drenhaus H., Frisch S., Saddy D. Processing Negative Polarity Items: when negation comes through the backdoor // Linguistic Evidence: Empirical, Theoretical, and Computational Perspectives. Berlin. 2005. P. 145–163.

Saddy D., Drenhaus H., Frisch S. Processing polarity items: contrasting licensing costs // Brain and Language. 2004. № 90. P. 495–502.

Секция
«Дискурс и теория коммуникации»

Сценарий Сергея Соловьева к кинофильму «Сто дней после детства» с точки зрения интертекстуальности

Артемьева Екатерина Аркадьевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Центральной темой кинотрилогии Сергея Соловьева («Сто дней после детства», «Спасатель», «Наследница по прямой») является тема взросления. Цикл открывает картина «Сто дней после детства», самая известная из трех названных.

Атмосфера фильма отличается, прежде всего, своей оторванностью от настоящего. Главный герой, Митя Лопухин, постоянно пребывает в состоянии полусна: «Митя открыл глаза» [Соловьев: 78], «Митя лежал долго, почти не шевелясь...» [Соловьев: 84], «Но глаз открывать не хотелось, хотелось почему-то спать» [Соловьев: 85]. Для Соловьева это состояние полусна-полуяви может означать его взросление, переход из воображаемого мира ребенка в реальность взрослого, эта метаморфоза и должна произойти в период «ста дней после детства» (антитеза ребенок — взрослый будет важна и для последующих двух работ). В связи с этим, может быть значима сцена возвращения Мити после лагеря домой: «От тебя опять, Митенька, дымом пахнет... — сказала мама Лида и все гладила сыну голову. — Ты вытянулся, похудел... Ой, да ты уже совсем взрослый...» [Соловьев: 147].

Данный эпизод в сценарии является одним из заключительных, но при этом он входит в часть под говорящим названием «Все еще только начинается». Таким образом, режиссер говорит нам, что конец фильма кладет начало новой, взрослой жизни героя.

Во многом нереальность происходящего связана с высокой степенью интертекстуальности самого произведения. Это подтверждается огромным числом фактов. В первой части упоминаются сразу два стихотворения Лермонтова, и главный герой сопоставляется с поэтом: «Я не знаю, — сказал сбитый с толку Митя. — Ну, а что же такого замечательного в этих стишках? Про бутылку какую-то. Я так тоже могу» [Соловьев: 77].

Уже в этом сравнении заключен намек на будущую несчастную любовь подростка. В фильм будет включена сцена, в которой Митю находят внешне очень похожим на Лермонтова. Наконец, еще одним важным до-

казательством может стать и выбор имени для героя: у него общие инициалы с уже упомянутым поэтом — М. Л. К тому же выбор фамилии «Лопухин» в данном случае становится значимым. Здесь же, при упоминании имени героя, необходимо заметить, что все (за редким исключением) называют нашего героя не иначе как Митя: сразу же вспоминается повесть И. А. Бунина «Митина любовь»:

— Ты что, Димочка, я не говорила… — перепугалась Лида.

— Не зови меня Димочкой. Я Митя [Соловьев: 112].

Герой намеренно выбирает себе это имя. «Подростковый период — это время резких изменений как в физическом, так и в эмоциональном облике, что находит свое отражение и в отношении подростков к имени. Часто можно наблюдать экспериментирование с именем…» [Хухлаева: 55]. На протяжении всего произведения мы наблюдаем репетиции спектакля по пьесе М. Ю. Лермонтова «Маскарад». Митя играет в нем Арбенина, натуру мятущуюся, страстную, страдающую, коей сам и является (здесь будет уместно привести в пример интересную кинематографическую метафору: «В зеркалах отражалось несколько Мить...» [Соловьев: 140]. Ему даже не приходится входить в образ. Лена, в которую влюблен Митя, играет Нину. Роль князя Звездича отдали Глебу Луневу, сопернику Мити. Таким образом, план реальный накладывается на план литературный. Когда мальчик произносит во время репетиции свой страстный монолог влюбленного, он не играет, он живет, он объясняется в настоящих, а не надуманных чувствах.

Но в тексте есть указания не только на произведения Лермонтова. Весь фильм буквально пронизан прямыми и косвенными отсылками к художественным произведениям. Показательно, что связь с искусством герой начинает особенно сильно ощущать в период своего смятения чувств.

Связь с «Легким дыханием» прослеживается не только в именовании персонажей, но в самом тексте: «Митя не двигался. Легкое дыхание Лены холодило ему ключицы» [Соловьев: 89]; глава, где Митя понимает, что влюблен в Лену, называется «Солнечный удар»; есть главы «Утро туманное, утро седое», «Кому нести печаль свою...», «Воспитание чувств»; часть «Письмо Дмитрия Л. Неоконченное» прерывается отрывками из «Героя нашего времени»; эпизод в главе «Подвижные игры на воздухе» напоминает страдания Печорина после разлуки с Верой: «Как был, в пальто, он бессильно повалился на узенькую полоску песка, а пруд, его черная густая вода, были рядом. Митя валялся по песку, и звука его бессильных отчаянных рыданий почти не было слышно, только тело его, извиваясь, перекатывалось по песку, по тому узкому и малому его мысу, где настиг его когда-то солнечный удар» [Соловьев: 138].

Еще одной яркой литературной аллюзией является образ второстепенной героини — Сони Загремухиной, безответно и незаметно влюбленной в Митю. Она всегда готова прийти ему на помощь — учит его танцевать без надежды быть им приглашенной, поддерживает Митю в его одиночестве, послушно передает письмо Лене. В этой героине словно объединились образы прекрасных душой Сони Мармеладовой из «Преступления и наказания», Сони из «Войны и мира» и Сони из «Дяди Вани» — они так же исполняют роли добрых «сестер», зачастую оставаясь при этом невысказавшимися, но замечательными в своей робкой влюбленности.

Таким образом, принимая во внимание идею Эдуарда Шпрангера о юношеском возрасте как периоде «врастания» в культуру, мы можем наблюдать типы подростков, как раз проходящих данный этап своей жизни, осваивающих важнейшие культурные факты и формирующих из них собственный багаж знаний.

Литература

Соловьев С. А. 2–2: Александр Баширов, Татьяна Друбич: [киносценарии]. М., 2008.

Хухлаева О. В. Психология подростка. М., 2005.

Игровая гипербола как реализация механизма языковой игры

Борисенко Юлия Ивановна
Аспирантка Сибирского федерального университета, Красноярск, Россия

В общем числе риторических приемов можно назвать такие, которые известны многим из школьной программы. Помимо метафоры, метонимии, сравнения, эпитета и др. почти каждый знает, что такое гипербола (далее — Г.). В этой публикации речь пойдет о Г., которая используется «для создания остроумных высказываний, в том числе — комического характера» [Сковородников: 388–389]. Данная разновидность приема служит для реализации механизма языковой игры и называется нами игровой Г.

Анализ собранной картотеки речевых фактов показывает, что игровая Г. представляет собой сложное образование, создающееся при помощи взаимодействия с другими приемами. Это преимущественно игра, основанная на трансформации фразеологизма и реализации / буквализации метафоры.

1. Трансформация фразеологизма как способ создания игровой Г. используется в текстах газетной и журнальной публицистики: *Запретный плод он, как известно, самый сладкий. А в любви этих запретов вагон*

и большая такая тележка ***(пара цистерн, дрезина и маневровый локомотив)*** (Men's Health. Август, 2002 г.) — трансформировано устойчивое сочетание «вагон и маленькая тележка» путем замены одного из компонентов сочетания («маленькая» на «большая») и смыслового развертывания при помощи перечислительного ряда, данного в скобках.

В следующем отрывке из записи интернет-блога Г. строится на контаминации двух устойчивых выражений: «сгореть дотла» (прямое значение) и «сгореть в солярии» ('сильно загореть'; переносное значение), что рождает такой тип Г., которую мы называем гротескной (максимально неправдоподобной): *Когда Лагутенко поет «Не хотел, да обижу…», хочется сходить на шоколадное обертывание и ни о чем не думать.* ***А потом сгореть дотла в солярии*** *под шум моря в твоей голове. И снова ни о чем не думать* (интернет-блог).

Г., продуцирующая игру слов в результате трансформации фразеологизма, активно употребляется в малоформатных комических жанрах, например, в жанре «антикомплимент»: *Девушка, у вас такие большие глаза, что в них можно утонуть.* ***А на носу повеситься*** (радио «Максимум», 23–12.2008 г.) — первая часть высказывания представляет собой довольно банальную гиперболическую характеристику-комплимент внешности девушки; комический эффект вызывает непрогнозируемое продолжение Г., создающее эффект обманутого ожидания.

2. Г., создаваемая при помощи **буквализации метафоры**, используется в художественной литературе: *Подойдя к Арчибальду вплотную, он, внезапно пощупав тремя пальцами материал его пиджака, остолбенело молвил: «Настоящая полушерсть» — и заплакал. И это были* ***самые сладкие слезы*** *на земле. Если бы их можно было собрать в графины, то уже через полчаса они бы* ***засахарились*** (И. Ильф, Е. Петров. Отрицательный тип) — лексема «сладкие» в сочетании «сладкие слезы» является языковой метафорой и имеет значение «приторно нежные, умильные», однако развертывание метафоры приводит в данном контексте к ее осмыслению в прямом значении.

Г. может образовывать контаминированный комплекс с буквализацией метафоры и олицетворением: *Еще одна выморочная история, смотреть которую можно только с напрочь отключенным мозгом: настолько топорно тут связаны концы с концами.* ***Логика здесь не просто хромает, ей ампутировали ноги*** (Комок. № 16. 2005 г.) — метафора «логика хромает» реализуется благодаря приписыванию абстрактному понятию «логика» антропоморфных признаков, что, в свою очередь, образует гиперболическое высказывание.

3. Необходимо отличать два типа взаимодействия Г. с приемами: 1) Г. является результатом трансформации какого-либо приема, что было

показано выше; 2) Г. просто сочетается с другими приемами. Ср.: 1. *В общем так, родители. Не пускайте детей в Интернет —* ***он от них тупеет*** (интернет-блог) — Г. появляется в результате семантического хиазма (ср. *они от него тупеют*); 2. *Хорошо тебе быть маленького роста. Любой мужчина в твоем обществе будет чувствовать себя* ***великаном****, а ты беззащитной. А у меня наоборот: в моем обществе любой мужчина чувствует себя беззащитным, а я* ***великаном*** (разговорная речь) — Г. используется наряду с антиметаболой, но не является ее результатом (если убрать третье предложение, гипербола не исчезает).

Особый случай представляет собой такая Г., которую условно можно назвать имплицитной:

Разговор двух соседей:

— Вчера у вас грохотало так, что у меня штукатурка с потолка сыпалась!

— Так это…

— Ой, вот только не надо говорить, что у вашей девочки выпали молочные зубки! — автор последней реплики комического диалога остроумно язвит в ответ (прием, близкий к антифразису), что позволяет вычленить из подтекста предположение о возможности сильного грохота от выпадения зубов.

В заключение хотелось бы отметить, что как проявление игровой Г. можно рассматривать обыгрывание языковой рефлексии, которое может служить основой построения жанра шутки: *Даже в его молчании были грамматические ошибки* (С. Ежи Лец) — гиперболизируется степень безграмотности при помощи паралогической конструкции; *Если в слове ХЛЕБ допустить четыре орфографические ошибки, то получится слово ПИВО* (liveinternet.ru) *— Г. создается за счет ложного утверждения о наличии в слове «хлеб» четырех орфограмм, тогда как на самом деле в нем одна* орфограмма.

Таким образом, потенциал игровой Г. заложен как в механизме ее построения (когда Г. создается за счет другого приема), так и в ее конвергенции с различными приемами (равноправном взаимодействии при выполнении общей комической функции).

Литература

Сковородников А. П. Языковая игра // Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты: Энциклопедический словарь-справочник / Под ред. А. П. Сковородникова. М., 2005. С. 388–389.

Семиотика театрального пространства

Гордиенко Елена Игоревна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Важнейшей категорией в теории театра является пространство. В театральном тексте можно выделить, по крайней мере, два вида пространства: 1) Реальное или воображаемое пространство, к которому отсылает драматический текст, и где существуют персонажи; 2) Пространство сцены, на которой происходит театральное действие, и где существуют актеры. Можно назвать их пространством референциальным и пространством сценическим.

Подобная неодномерность составляет одну из характерных черт театрального искусства. Французский театровед П. Пави замечает: «Благодаря своим знаковым свойствам пространство постоянно колеблется между конкретно воспринимаемым формальным пространством и внешним содержательным пространством, к которому зритель должен мысленно обращаться, чтобы погрузиться в вымысел. Эта двойственность театрального пространства (то есть драматическое + сценическое) порождает у зрителя двойное в*и*дение» [Пави: 258].

Так, в постановке пьесы Чехова «Дядя Ваня» режиссера М. Карбаускиса во всю длину основной сцены МХТ имени А. П. Чехова выстроена деревянная стена, представляющая фасад дома Войницких. Галерея окон, высота стены создают ощущение, что дом огромен. Однако, кроме этой, больше стен в сценическом доме нет. Как бы ни походило театральное пространство на пространство реальное, декорация всегда остается декорацией. Таким образом, в пространстве сценическом мы имеем дело с изолированной деревянной стеной, стоящей не на земле, а на сцене, в референциальном же пространстве это фасад реального дома, соединенный с остальными стенами, поставленный на земле, имеющий определенное количество комнат и т. п.

Прямого соответствия между пространством референциальным и пространством сценическим нет. Во многом это связано с тем, что референциальное пространство является, прежде всего, местом действия персонажей. Сценическое же пространство должно быть в первую очередь функциональным. Сценография является одним из способов выражения идеи спектакля, «философии текста» [Свобода: 40].

В упомянутом спектакле Карбаускиса фасад выдвинут на авансцену, для игры актеров остается лишь узкая полоса. Так создается эффект нехватки воздуха, духоты. Пространство сцены разделено на две части так, что между актерами, ведущими диалог, часто оказывается стена,

в прямом и переносном значении слова. В спектакле Р. Туминаса по этой же пьесе перед зрителем предстает пустое и темное пространство огромной вахтанговской сцены. Сценограф Яцовскис оставил на сцене только отдельные разрозненные объекты (ржавый плуг, разные стулья, диван с обтрепанным задником, покрытое пылью пианино), создающие, вместе с освещением, ощущение неуютности, сырости, заброшенности. В глубине сцены, окруженный туманом, стоит каменный лев как символ былого величия. У его подножия свален, как мусор, хворост, за которым никто не приходит в течение всего спектакля. Заброшенный хворост в контексте пьесы становится знаком праздности, охватившей Войницевку после приезда профессора, а также выходящей за рамки этого периода заброшенности. В спектакле Карбаускиса в знак той же праздности перед домом подвешен для дяди Вани гамак, в котором он разглагольствует, пока Соня на заднем плане готовится к приходу отца с прогулки. Так бытовые детали становятся знаками, насыщаясь «дополнительными по отношению к непосредственно-предметной функции вещи смыслами» [Лотман: 92].

Сценическое пространство конкретного спектакля не совпадает со сценическим пространством, имеющимся в тексте пьесы. Драматическое сценическое пространство вычленяется из ремарок автора и реплик героев, содержащих пространственно-временные указания. Для определения театрального сценического пространства (сценографического, т. е. пространства конкретной постановки) статус этих двух «источников» не равнозначен. Если текст реплик (собственно текст) обязателен для воспроизведения в той или иной мере, то текст ремарок (паратекст) может практически не учитываться. Однако мы не можем говорить о простом «пренебрежении» театральными режиссерами и сценографами авторским текстом. В семиотическом плане стоит говорить о том, что создатели спектакля обращают внимание, прежде всего, на означающее пространства, а не на означаемое, и это означающее стремятся передать кажущимися им наиболее подходящими средствами. Означаемое сценографического пространства (конкретный стул, диван, фасад) соотносится, как правило, с двумя означающими: с подобным явлением в референциальном пространстве, то есть стулом, диваном и фасадом дома того времени и места, в котором живут персонажи, а также, опосредованно через референциальное пространство или напрямую, с идеями и настроениями, уловленными во всем действии пьесы. Безусловно, смысл театрального высказывания становится ясен только из всего спектакля, из всех переплетений тем и образов, то есть исходя из всех синтагматических и парадигматических элементов постановки.

В драматическом тексте сосуществуют два вида пространства: референциальное и сценическое. Сценографическое пространство может

не совпадать с драматическим сценическим, при этом обогащая, как правило, референциальное пространство отсылками к современной постановке действительности. Вместе с другими театральными семиотическими системами сценография передает тот смысл текста, который хочет донести до зрителя режиссер. Сценографические средства выражают идею всей постановки. В связи с этим означаемое в виде конкретных объектов на сцене или других пространственных решений может соотноситься с означающим не референциального пространства, а со смыслом всего текста или его элемента.

Литература

Пави П. Словарь театра. М., 1991.
Свобода Й. Тайна театрального пространства. Лекции по сценографии. М., 2005.
Лотман Ю. М. Семиотика сцены // Театр. 1980. № 1. С. 89–99.

Вопросы культурной идентичности (на примере фламандского региона)

Заботина Ольга Николаевна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Проблематикой идентичности занимаются исследователи многих социально-гуманитарных наук. Для филологии эта тема является новой и сравнительно мало изученной. Несмотря на то, что сам термин «идентичность» восходит к области психологии, это понятие оказывается чрезвычайно важным и для других гуманитарных наук. Идентичность как сложная психическая реальность включает различные уровни сознания: индивидуальные и коллективные, онтогенетические и социогенетические, этнические, гендерно-ролевые и т. д. [Идентичность: хрестоматия: 4] Для нас основным будет понятие культурной идентичности — единство группы людей, объединенных общезначимыми ценностями, культурным наследием, образцом поведенческих и культурных норм, общим языком [Britannica.com].

Исходя из того, что культурная идентичность является результатом «приписывания» обществом себе неких единых для всего сообщества установок, норм и ценностей, современные исследователи (Э. Хобсбаум, Б. Андерсон) определяют это явление как «воображаемое сообщество». Для «воображаемого сообщества» характерно самоопределение на основе разделяемого культурного и исторического континуума. Конструируя свое прошлое и настоящее, сообщество нуждается в таких средствах самовыражения и самоопределения, которые были бы универсальными

и понятными для всех его членов, именно поэтому общий язык и единые коммуникативные средства являются необходимым условием для формирования культурной идентичности. В связи с этим выстраивание сообществом «своего Я» можно назвать нарративным процессом, заключающимся в создании различных текстов (понимаемых в широком смысле слова), отсылающих к общему культурному и историческому наследию. Такого рода тексты суть не что иное, как своего рода мифы, служащие для создания и поддержания определенного представления группового единства сообщества [Lowenthall: 11]. Исследование подобных мифов может привести к интересным выводам о влиянии языкового употребления и языковых фактов на формирование социальных процессов.

Обращаясь к вопросу культурной идентичности, мы должны отметить, что осознание собственной идентичности появляется именно в период конфронтации с другими идентичностями, и никогда не является само собой разумеющимся [Барт: 16–17]. Мы можем наблюдать этот процесс на примере региона Фландрия, который после возникновения государства Бельгия в 1830 г. начинает активно вырабатывать собственную культурную позицию по отношению к соседнему региону страны — Валлонии. Главное отличие этих двух регионов — языковое: во Фландрии бытует нидерландский язык, в Валлонии — французский. Однако за языковым несоответствием стоит немало и культурных факторов: различное историческое прошлое, литературное наследие, разные нормы, ценности, обычаи. Так, культурная идентичность одного сообщества, сталкиваясь с другим, пытается найти яркое самовыражение путем провозглашения собственной культурной, исторической уникальности. Ярким образцом такого выражения своей самобытности для Фландрии стало произведение фламандского писателя Хендрика Консьянса «Лев Фландрии», в котором автор обращается к историческому событию 1302 г. («Битва золотых шпор»), когда небольшое войско Фландрии победило французскую армию. Это романтическое обращение к прошлому, поэтизация былого величия послужили стимулом к формированию осознания своей собственной культурной идентичности для фламандцев. И хотя в последнее время проводилось немало попыток демифологизации произведения Консьянса, выдвигались заявления об исторической несостоятельности описанных в нем событий, его роль в формировании самоопределения фламандского сообщества остается по-прежнему велика.

Помимо литературного выражения культурной идентичности, существует и менее очевидное, но, тем не менее, постоянно присутствующее ее проявление в языке. Основываясь на гипотезе Сепира–Уорфа о взаимообусловленности языка, мышления, способа познания реальности и культуры, мы можем на примере фламандского региона констатировать,

что «язык Фландрии», несмотря на значительное грамматическое и лексическое соответствие стандартному нидерландскому языку, не является ему эквивалентным. Помимо специфических слов, отражающих бельгийские реалии (например, licentiaat, regent, bedrijfsvoorheffing, remgeld, rekenhof), в сознании носителей языка, распространенном на территории Фландрии, существует свой набор стереотипов, ассоциаций, образов, представлений, идиоматических выражений, закрепленных почти за каждым словом или сочетанием слов. Нидерландский язык жителей фламандского региона оказывается, тем самым, культурно детерминированным и отражает ментальность, специфичную именно для этого региона.

Таким образом, нам представляется интересным исследование способов самоидентификации культурного сообщества на лингвистическом уровне. Специфика фламандского региона заключается в том, что по сравнению с другими европейскими сообществами, он довольно поздно начал развиваться в плане культурного самоопределения, а также выявления своего места среди других сообществ. В то время, как многие национальности вступили на постнациональный уровень (преодоление национальных границ, объединение в более крупные сообщества), во Фландрии еще происходят процессы поиска культурной самоидентификации и определения своей роли в европейском и мировом пространствах. Тем самым на примере фламандского сообщества становится возможным выявление новых нарративных способов выражения региональной культурной идентичности в эпоху глобализационных процессов.

Литература

Барт Ф. Этнические группы и социальные границы: социальная организация культурных различий. М., 2006.
Идентичность: Хрестоматия / Сост. Л. Б. Шнейдер. Москва; Воронеж, 2003.
Britannica.com: http://www.britannica.com
Lowenthal D. Fabricating heritage // History & Memory. Vol. 1, 10. 1998, P. 5–18.

Языковые образы репрезентации премьер-министра Украины Ю. В. Тимошенко во французской прессе 2004–2009 гг.

Угрин Татьяна Васильевна
Аспирантка Киевского национального университета имени Тараса Шевченка, Киев, Украина; Аспирантка Университета Поля Валери — Монпелье III, Монпелье, Франция

Политическая сфера долгое время оставалась сферой деятельности мужского пола, женщины вошли в нее достаточно поздно, особенно это касается Франции, где последние получили право голоса только в 1944 г.

Это «вхождение» женщин в мир политики, безусловно, перевернуло традиционно существующий «символический порядок» [Bourdieu, 1982] и создало множество дискуссий, как во французском, так и в мировом сообществе.

Гендерная тематика в политике далеко не нова. В то же время необходимо отметить дескриптивный характер большинства работ, посвященных этой теме во Франции [см. работы К. Ашен, С. Левек, С. Бард и др.]. В данном докладе мы попытаемся рассмотреть ее с иной стороны. Цель нашего анализа состоит в изучении символического порядка политической сферы на примере языковых образов репрезентации премьер-министра Украины Ю. В. Тимошенко во французском медиа дискурсе.

Репрезентацию, вслед за Жаном-Клодом Абриком, мы понимаем как «социокогнитивную конструкцию» [Abric: 14], отображающую в ментальных картинах или человеческой речи отсутствующую реальность. Иными словами, мы говорим о системе сложившихся в определенном обществе представлений, имеющих динамический характер и служащих основой для действий индивидуума в социуме.

Материалом для данной работы послужил корпус из более чем 350 статей французских ежедневных газет *Le Monde*, *Le Figaro* и *Libération*. Анализ охватывает период последних пяти лет, начиная с «Оранжевой революции» 2004 г., когда во французской прессе появляются первые упоминания о госпоже Тимошенко, и заканчивая маем 2009 г.

Комбинируя количественный и качественный анализ собранного корпуса, мы выделили ряд доминирующих категорий, которые используются французскими журналистами для репрезентации Ю. В. Тимошенко. При этом мы составили список слов и выражений, которые с большей или меньшей частотностью соотносятся с личностью премьер-министра Украины. Сюда вошли как имена нарицательные (*députée*, *opposante*), так и имена собственные (*Ioulia*, *Lady Iou*, *Heidi*), часто имеющие сильную коннотацию (*la tsarine de Kiev*, *la Princesse du gaz*, *Marianne à la tresse* и др.).

В результате исследования нами было выделено пять основных категорий образов, связанных с личностью Юлии Тимошенко во французской прессе:

1) Ссылки на занимаемую должность, функции, политическую партию, к которой принадлежит госпожа Тимошенко (*Premier ministre*, *libérale*); 2) Образы, связанные с полом Ю. В. Тимошенко (*un petit bout de femme*, *une femme de l'Est*); 3) Образы, подчеркивающие ее внешность (*la belle Ioulia*, *la blonde pasionaria*); 4) Образы, связанные с личными и профессиональными качествами украинского премьер-министра (*charismatique*, *flamboyante*, *ferme*); 5) Образы с ярко выраженной социально-культурной доминантой (*Dame de fer ukrainienne*, *égérie de la révolution orange*).

Прежде всего, следует отметить, что при репрезентации Юлии Тимошенко французские журналисты уделяют много внимания ее полу, а также ее внешности. Гардероб премьер-министра Украины, ее волосы и красота являются центральными элементами образов этой категории. Иными словами, имеет место «половое различие женственности» [Frisque: 107], когда «мужское начало» принадлежит к общему, повсеместному, тогда как «женское» является единичным и обозначенным категорией «пол».

Кроме того, мы пришли к выводу, что качества, традиционно ассоциируемые с женственностью (*мягкость, эмоциональность* и т. д.), в политическом контексте приобретают негативную коннотацию. Так, Юлию Тимошенко часто квалифицируют как *émotionnelle, incontrôlable, imprévisible, emportée*. В то же время излишняя жесткость или жажда власти с ее стороны могут расцениваться негативно, поскольку такая манера поведения присуща мужчинам.

Наконец, при медиарепрезентации Юлии Тимошенко во Франции широко используются ссылки на ряд социально-культурных образов. Образы Эгерии и Пассионарии [см. М.- Ж. Бертини] являются центральными элементами медиадискурса о Юлии Тимошенко во Франции, в то время как образы Матери, Музы и Мадонны практически не обыгрывались французскими журналистами. Следует принять во внимание и лексическое богатство образов этой категории: вспомним хотя бы об «Украинской железной леди», «Украинской Жанне д'Арк», «Киевской царице», «Газовой принцессе», «Леди Ю», «Марианне с косой».

Что касается эволюции выделенных нами образов, следует подчеркнуть относительную стабильность использования большинства образов всех категорий на протяжении пяти лет (2004–2009).

Напоследок следует отметить, что выделенные нами образы используются как французскими журналистами, так и самой Юлией Владимировной в качестве дискурсивных стратегий с целью построения желаемого этоса сильного политика: не имея возможности избежать сравнений с другими женскими образами, премьер-министр Украины попыталась — к слову, довольно успешно — использовать их в выгодном для себя цвете (*Cette admiratrice de Jeanne d'Arc croit en sa bonne étoile : «J'ai la foi. Regardez tout ce que Jeanne d'Arc a réalisé»*).

Таким образом, проведенный нами анализ позволяет утверждать, что репрезентация Ю. В. Тимошенко во французской прессе опирается на использование ряда традиционных — то есть стереотипных, эмблематических и / или мифических — женских образов, широко известных французским читателям. На дискурсивном уровне таким образам отвечают устойчивые лексические единицы, от которых мы и отталкивались в ходе нашего анализа.

Литература

Bertini M.-J. Femmes. Le pouvoir impossible. Pauvert, 2002.

Bourdieu P. Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques. Paris, 1982.

Frisque C. L'objet femme. Paris, 1997.

Pratiques sociales et representations / Sous la direction de Jean-Claude Abric. Paris, 2001.

Литератор как социальный тип в эссеистике молодого Г. Лукача (на материале эссе «Буржуазность и l'art pour l'art: Теодор Шторм»)

Шамша Александр Владимирович
Студент Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Вопрос о содержании и границах жанра «эссе» по-прежнему не имеет единого решения как в отечественном, так и в зарубежном литературоведении. Отталкиваясь от идеи М. Эпштейна о «не-дисциплинарности» (как о ее потенциальной «все-дисциплинарности») эссеистики, представляется продуктивным рассмотреть ее в философском контексте «дискурса о модерне» и сфокусировать внимание на творчестве молодого Лукача, раскрывающего социологический потенциал жанра.

В ходе исследования выявляется связь осмысляемых Лукачем понятий *«стиля жизни»*, *«дистанции»*, *«формы»* с системой взглядов Г. Зиммеля (чьи лекции молодой венгерский философ слушал в 1900–е гг.), что позволяет нам соотнести зиммелевскую концепцию общества как одной из форм культуры и присущий Лукачу взгляд на литератора как на представителя определенного социального типа.

Социальное у Лукача раскрывается как взаимосвязь нескольких уровней.

1. На уровне собственно социального («поля власти» по П. Бурдье или, обобщая, «нелитературного») раскрываются понятия *буржуазного образа жизни*, *буржуазной профессии*, *труда*. В ходе анализа этого яруса нами обнаруживается непрозрачность и потенциальная несоразмерность для немецких и венгерских читателей соотношения между понятиями *«буржуазного»* (как более абстрактного и связанного с политическим дискурсом) и *«бюргерского»* (как более конкретного и бытового). Подтверждает это наблюдение мысль Лукача о немецком факторе в творчестве Шторма, позволяющая видеть в его фигуре представителя страны с запаздывающей модернизацией, где отношения литературного — нелитературного строятся иначе, чем у идущих в авангарде стран (см. Гудков, Дубин), что и вызывает к жизни особый немецкий вариант l'art pour l'art.

2. В реконструируемом образе мира новелл и лирических произведений Т. Шторма для Лукача важнейшим становится понятие *судьбы*, которая осознается не метафизически, а скорее, социологически: как власть простых человеческих отношений, договоренностей, нравственных заповедей. Мир Шторма *этичен* и, будучи противопоставлен аффективному миру модернистов, ценностно-рационален. В этом различении ценностно-рационального и нерационального типов коммуникативного действия и в соотнесении этической составляющей с духом капитализма обнаруживается связь концепции Лукача с идеями М. Вебера. Представление о *долге* (соотносящееся с понятием *труда*) как о ведущей жизненной основе, намеченное на уровне аналитики собственно социального, здесь последовательно раскрывает свою суть.

3. В зазоре между собственно социальным уровнем и лукачевским анализом художественного мира Шторма обнаруживает себя область формообразования (близкая к понятию «литературной техники» у русских формалистов, но несущая на себе еще и мистические обертоны).

Понятие *формы* в концепции Лукача, сформировавшееся под влиянием идей Зиммеля, рассматривается как автономная область воплощения абсолютного, переплавляющая хаос жизненной эмпирии. Как нам представляется, этот уровень, где «образ жизни соприкасается с искусством» [Лукач: 110], находит свою конкретную реализацию в созданном Лукачем образе «мира немецких эстетов» (куда, кроме Шторма, Лукач относит Г. Келлера, Э. Мерике, К. Ф. Майера), который в литературном поле противопоставлен модернистскому типу жизни, воплощенному в «импрессионистах». Немецким эстетам оказывается парадоксальным образом присуще особое *этическое* (в оппозиции к эстетическому) миропонимание, где существуют «общности» (а не, согласно Ф. Теннису, анонимность «общества») и где труд, который только и придает жизни значение, преодолевает эгоцентричность. Вводя противопоставление «я» эмпирического (носителя «буржуазной профессии», которая понимается как маска, противная «жизни») и «я» как субъекта мысли, реализующего себя в «форме» (истинной «жизни»), Лукач утверждает эстетическую закономерность: от редукции «я» эмпирического зависит возможность достижения абсолюта в произведении. Функционирование этического мира оказывается возможным при условии выполнения собственно эстетической закономерности, обеспечивающей сообщение литературного и нелитературного (социального). Литературное творчество в таком мире является своего рода ремеслом, а сознание самоценности «хорошо сделанной работы», свойственное каждому бюргеру, и формирует особый вариант немецкого «искусства для искусства». Лукач, конструируя этот мир, обращается к семантике телесного. Труд осознается как способ

сохранения жизненного тонуса, а фантазия, самоуглубление в поисках «чистой гениальности», эстетизм разрушают жизнь, органику и воспринимаются в «мире немецких эстетов» как болезни, от которых нужно защищаться.

В этой области более всего выявляется фигура Лукача-эссеиста, *проблематического человека* модерна, познавшего разрыв мира идей и мечтаний с внешней действительностью (ср. оппозицию «органического мира» произведений Шторма и творчества модернистов) и ищущий абсолют в форме. Поэтому представляется, что именно этот уровень является коммуникативным пиком эссе, где взаимодействуют и одновременно обнаруживают дистанцию и автономность образы Шторма-писателя и Лукача-эссеиста. Именно здесь выявляется специфика эссе как синтетического жанра, сополагающего понятия («буржуазность») с образами (многогранная, вплоть до телесной конкретики фигура Т. Шторма), стремящегося решить задачи описания реальности (социальное на разных его уровнях) и утвердить свою точку зрения на нее (критическая оценка современного общества «романтического антикапиталиста» Лукача), аккумулируя острую проблематику состояния модерного человека.

Литература

Лукач Г. Душа и формы. М., 2006.

Эпштейн М. Н. Эссеистика как нулевая дисциплина: http://www.emory.edu/INTELNET/bd_esseistika.html.

Основные жанровые формы рекламирования книжной продукции

Ярова Ирина Викторовна
Аспирантка Волгоградского государственного университета, Волгоград, Россия

Несмотря на большой интерес к феномену рекламы, который наблюдается в науке (в том числе и лингвистической) в последние два десятилетия, почти совсем не привлекает внимания исследователей специфика рекламирования книжной продукции. Вместе с тем наблюдения показывают, что принципы и правила, выведенные для товарной рекламы, не всегда приложимы к рекламе книги. В связи с этим нами было собрано по 300 примеров рекламных предложений о продаже книги и книжных аннотаций.

Главное принципиальное отличие рекламы книги от товарной состоит в особенностях ее взаимодействия с адресатом. Как известно, реклама других товаров и услуг может создать для потребителя иллюзию удовлетворения его индивидуальных желаний, но в действительности не со-

ответствовать предъявляемому УТП. В отличие от этого реклама книги должна пропагандировать ее истинные характеристики.

Основным критерием классификации элементов рекламирования книги является их положение по отношению к самой книге: внутренние элементы (то, что расположено на страницах книги) и внешние элементы (то, что находится за пределами книги). К первым относятся имя автора, название, иллюстрации и т. п., и главный элемент — аннотация. Ко вторым — плакаты, пресс-релизы, презентации и т. п., и главный элемент — рекламное объявление. Именно из этого принципиального отличия вытекают все те особенности рассматриваемых нами жанров, которые (несмотря на все тенденции к сближению) не позволяют им слиться в один жанр.

Как известно, общие особенности жанра не зависят от специфики используемого для его изучения материала и распространяются на все относящиеся к нему феномены. Именно наличие этих общих признаков и дает возможность опознавать столь непохожие на вид явления, как плакат на стенде, газетное объявление и телевизионный ролик как формы одного и того же жанра «реклама». Лишь на уровне языкового воплощения появляются особенности, свойственные той или иной конкретной форме рекламы. Исследование специфики книжной аннотации позволяет нам утверждать, что в последнее время она из сугубо информационного жанра (каковым она была в советские времена) превратилась в одну из разновидностей рекламы.

В связи с этим в докладе анализируются черты сходства и различия между рекламным объявлением и аннотацией, что позволяет прийти к выводу: объединяют эти жанровые формы стратегические, содержательные характеристики, в то время как различают тактические, формальные характеристики.

Так, к признакам, объединяющим рекламное объявление и аннотацию относятся:

1. Как и любой товар, книга адресуется своей **целевой аудитории.** Например, адресатом сентиментальных романов являются женщины со средним интеллектуальным уровнем, а адресатом справочной литературы — специалисты узкого профиля. Причем если в товарной рекламе адресат, как правило, прямо не называется, то в рекламе книги (как в аннотации, так и в рекламном сообщении) адресат должен быть указан вполне точно и конкретно: *рекомендуется студентам вузов, сотрудникам рекламных агентств, специалистам в области политической рекламы*.

2. **Задача** и рекламного сообщения, и аннотации состоит в том, чтобы побудить аудиторию купить предлагаемую книгу. Чаще всего она прямо не формулируется в тексте, а переводится в сверхзадачу.

3. **Содержание.** В соответствии с поставленной задачей формулируется тезис речи — предложение, в котором содержится ответ на вопрос: почему мы должны купить предлагаемый товар. Тезис должен содержать УТП. Здесь важно отметить, что если современная товарная реклама далеко не всегда использует принцип УТП, поскольку уже разработаны и другие технологии рекламного воздействия, то именно в рекламе книги эта технология остается самой эффективной. Поэтому и в рекламном сообщении, и в аннотации обычно содержится указание на ту конкретную выгоду, которую может получить читатель, подчеркивается, что книга содержит уникальные сведения, которые больше нигде получить невозможно.

4. **Структура текста**. Те элементы содержания, которые раньше считались обязательными для аннотации, все чаще игнорируются издательствами не только, когда речь идет о художественной литературе, но и в аннотациях к справочным и учебным изданиям. Обе формы строятся как рекламные тексты и используют традиционные для этого структурные элементы: приемы привлечения внимания, пересказ интересных сюжетных ходов, эхо-фразы и слоганы и т. п.

Различия между рекламой и аннотацией сводятся к следующему.

1. Указание на издательство. В отличие от аннотации, где этот элемент всегда отсутствует, во всех видах рекламных сообщений (баннеры, интернет-реклама и др.) обязательно указывается издательство, выпустившее книгу; **2. Объем текста**. Аннотация должна иметь объем 500 печатных знаков. Объем рекламного сообщения полностью зависит от того, на каком носителе ее помещают. Наружная реклама книги (афиши, баннеры, плакаты) чаще более лаконична, чем другие ее виды (Интернет, ТВ, печатная), т. к. время на ее прочтение и осознание существенно ограничено. Такая реклама книги зачастую ограничивается одной фразой, которая может являться цитатой из книги, содержащей парадоксальную (интригующую) мысль. Ср., например, афиша книги А. и С. Литвиновых «Одноклассники SMERTI»: *«Лучший одноклассник — мертвый одноклассник»*.

Кроме того, сформулированы два различия, вытекающие из концептуальной характеристики этих жанров: 1) Реклама — это факультативный элемент продвижения книги, в то время как аннотация — обязательный элемент оформления издания; 2) Реклама используется на предварительном этапе продвижения книги (этап возбуждения интереса), в то время как аннотация — на окончательном (этап принятия решения покупателем).

* *Исследование проводилось в рамках гранта ГК № П734 от 12.08.200*

Секция
«Английское языкознание»

W. B. Yeats as a symbolist

Аксенова Анна Владимировна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Yeats' early work is us ually seen as a late development of Romanticism: it would be quite surprising if it were not. He was born in 1865, only thirty-eight years after the death of William Blake. Yeats' view of Blake was conditioned by the late nineteenth-century emphasis on lyric intensity and on the poetic characteristics required to achieve it: symbolism and musicality. It should be mentioned here that Verlaine's recommendation in his «Art poetique» of suggestive musicality, and Mallarme's in «Crise de vers» of a technique of symbolic suggestion, influenced greatly on Yeats' most truly symbolist volume *The Wind among the Reeds* (1899). This book, perhaps the one symbolist masterpiece in the English language, for quite a long time was overshadowed by the antI–Romantic battles of Anglo-American modernism. *The Wind among the Reeds* reveals a ruthless concentration of purpose and means, and a unique richness and complexity of effect.

One of the finest poems in this volume is «The Song of Wandering Aengus». The poem has more precision and is less vague in its effect that all the other poems in this volume.

The poem's meter is similar to the one used in ballads, double-ballad. The rhyme scheme of the poem is the following ABABCDCD. The anaphoric repetition of the conjunction *and* in the middle of the first and the third stanzas creates a melodious sounding of the whole poem.

On the semantic level of our analysis we may single out some inherently connotative attributive word combinations (expressive-emotionaL–evaluative connotations): *the hazel wood, hazel wand, brightening air, dappled grass*. Adjectives in such word combinations function as intensifiers. The inherently connotative word combinations also function as means of foregrounding: they create an abstract narrative plane.

The concept of love in this poem is described both: by means of metaphors and symbols. Yeats uses the metaphors of a «*little silver trout*» and «*the fire aflame*» to represents physical love, and «*glimmering girl*», «*silver apples*» and «*golden apples*» for ephemeral, spiritual love, that the speaker desires. We may even claim that in the given adherently connotative word combinations the extension of the meaning of the words from literal to figurative

is the one us ually associated with symbolism. The words here, initially used in their transferred meaning by way of analogy, have reached their ultimate abstraction, thus becoming symbols.

The setting for the initial event is beside a stream in the twilight of dawn. Aengus is thus positioned both at a physical and a temporal boundary, and traditionally, both in Celtic and other folklores, boundaries could function like cracks or openings through which the supernatural could intervene. Since Aengus is fishing with «a hazel wand», and hazel is a magical wood in Celtic tradition, he could be said to be asking for something magical to occur — something which will answer to the «fire» of desire in his head. The fairy woman who then appears is that answer, the ideal woman of his dreams. When he finds her, in a land beyond time, he will bring together the alienated polarities of feminine and masculine, lunar and solar, plucking «The silver apples of the moon, | The golden apples of the sun». These are the cosmic polarities around which the whole universe is structured, the Night and Day of the world of time.

The poem also offers an evocative picture of the uncertainty of twilight by bringing together in one impressionist image the flickering of the stars and the flickering of moths: «when white moths were on the wing, | And moth -like stars were flickering out». It picks up the word «flickering» and makes music by echoing it with «glimmering» and «brightening». Sounds, too, could be said to flicker: «something rustled on the floor». The final stanza picks up the idea of flickering in the image of «dappled grass», intensifying it musically by an internal rhyme with «apples».

The noun «wand» (*cut and peeled a hazel wand)* in the above analyzed poem becomes the symbol of something mysterious and enigmatic.

Both in magical ritual and in poetry symbols allow us to evoke the «great mind and great memory». Yeats, then, was a magician, and it is not misleading to claim that his poems are magical.

Much of Yeats' early poetry displays a comparable complexity. The poet did not see any essential difference between the symbols of poetry and those used in magical rituals: this is made absolutely clear in his essays on «Magic» and on «The Symbolism of Poetry».

Being a symbolist by his nature, Yeats lived with symbols; his imagination was, in truth, the second-sight of his mind. At that point, we should understand that a symbolist stands in some danger here: he lives with symbols as the nature lives with facts. At some point a poet might stop seeing symbols in facts, and confuse facts with symbols, thus complicating the understanding of the whole image. Yeats does not always sing of things of beauty and mystery as the things of beauty and mystery are best sung, so that people may understand; but rather beautiful, bewitching, incomprehensible formulae. Most of his works

are added, however, with notes, that in a way decipher the meaning of some of his poems.

We come up with the conclusion that the above mentioned volume contains simple, ballad style poems, which are, however, far from the style of his first poems, that he had copied mainly from the folk art of Ireland. Yeats continued to move farther in the direction of a «pure» poetry, neglecting the fact that he was becoming unintelligible to the young men who had been in his thought. His poetry was becoming more and more symbolist, and sometimes completely incomprehensible.

О редукции английских гласных в языке и речи

Амелина Екатерина Константиновна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В традиционном понимании термин «редукция» относится к изменениям гласных звуков в безударном положении. Сокращение длительности приводит к количественной редукции гласного, утрата четкости тембра — к качественной редукции. В английском языке качественная редукция гласного в безударной позиции носит вариативный характер: фонема может быть представлена нейтральным звуком шва или так называемым полуслабым гласным (semI–weak vowel) — частично редуцированным звуком, по своим тембральным характеристикам напоминающим эталонный ударный вариант [Vassilyev: 216–217].

Последние экспериментально-фонетические исследования особенностей ударного вокализма в английской разговорной речи показали, что гласные в ударной позиции также претерпевают значительные качественно-количественные изменения. При этом качественная редукция ударных гласных проявляется в ослаблении свойств гласного без перехода в «шва-образный» звук.

Принято различать фонологическую и фонетическую редукцию — редукцию в языке и в речи. Фонологическая редукция определяет фонетический облик слова в языке, имеет статус нормы и закреплена в произносительных словарях. Особую сложность для иностранцев, осваивающих английское произношение, представляет фонетическая редукция гласных, возникающая в речи в результате воздействия ряда интра- и экстралингвистических факторов. Следует уточнить, однако, что под студентами-иностранцами в данном случае подразумеваются будущие филологи, переводчики и преподаватели английского языка — те, кто в своей речи призваны демонстрировать «performance of high acceptability».

По мнению А. Б. Мишина, многие ошибки в английской речи иностранцев вызваны ошибочным представлением о том, «что лучше чрезмерно выделить, чем излишне редуцировать» [Мишин: 79]. Отсутствие редуцированных гласных в речи делает все слоги ударными, разрушая характерный для английского языка ритм, основанный на разнице между сильными и слабыми слогами (prominence-based rhythm — термин Дж. Лэйвера). Возникает эффект «силлабического ритма» (syllable-stressed rhythm — термин К. Пайка), характерного для таких языков, как испанский, французский, но не английский.

Тенденция к изохронности ритмических групп, являющаяся еще одной особенностью английского ритма, в значительной степени базируется на темпоральных характеристиках гласных. По замечанию В. В. Потапова, «для английского языка характерна тенденция к возможному «сжатию» слова и словосочетания за счет сокращения безударных слогов. Это приводит к равномерности ритма, его изохронности» [Потапов: 228].

Значение редукции гласных для адекватного понимания и восприятия речи подчеркивается многими зарубежными фонетистами, включая А. Гимсона, П. Роуча и Д. ван Бергема. Они считают произношение, в котором слова не редуцируются и произносятся в полной форме, неестественным и настоятельно рекомендуют иностранцам избегать его. Здесь уместно привести случай из жизни, рассказанный нам одним из преподавателей филологического факультета МГУ. Американцы, услышав, как русские тщательно «выпевают» английские дифтонги, игнорируя правила редукции, удивились: «Что они делают? Они ведь не в театре!».

Ведущая роль при изучении особенностей английского произношения в русле когнитивной силлабики — направления, разработанного проф. С. В. Дечевой и успешно развивающегося на кафедре английского языкознания филологического факультета МГУ, отводится ударным гласным. И это справедливо, поскольку именно ударные гласные являются носителями просодической информации и опорными точками при восприятии ритма. Однако степень выделенности ударного гласного возможно оценить только на фоне безударного. Выразительность речи, по словам Н. И. Жинкина, «состоит не в том, что ударный слог делается сильнее, как бы выкрикивается, а в том, что оставаясь почти на среднем уровне, он выделяется в результате значительного ослабления других слогов» [Жинкин: 260]. Только контраст между ударными и безударными слогами по выделенности во фразе приводит к членению ее на ритмические группы [Потапов: 228]. Следовательно, редуцировать гласные также необходимо, как выделять их.

Нейтральность произношения, признанная на филологическом факультете МГУ конечной целью практических занятий по английской фо-

нетике в группах филологов-англистов, очевидно, невозможна без выработки у учащихся навыков эффективного редуцирования гласных.

Несмотря на относительную изученность интересующего нас вопроса, существующие учебники и учебные пособия по фонетике английского языка, как правило, ограничиваются самыми общими замечаниями о редукции гласных или вовсе обходят это явление стороной. Правила редукции в английском языке на сегодняшний день, в сущности, исчерпываются правилом позиционной долготы. Ритмическая схема фонетического слова, характерная для английского языка (и нетипичная для русского языка — 21312), не может дать учащимся реального представления о том, как должен звучать в потоке речи каждый конкретный гласный в разных позициях по отношению к ударению. В связи с этим встает вопрос о необходимости прагмафонетического изучения процессов качественной и количественной редукции английских гласных в речи носителей языка с целью выработки некоторого обязательного (нормативного) объема редукции и эффективного метода его обучению в группах филологов-англистов.

Литература

Жинкин Н. И. Механизмы речи. М., 1958.

Мишин А. Б. Русский акцент в английской речи. Дисс. … канд. филол. наук. М., 1983.

Потапов В. В. Динамика и статика речевого ритма. Сравнительное исследование на материале славянских и германских языков. М., 2004.

Vassilyev V.A. English phonetics: A theoretical course. Moscow, 1970.

Фонологические средства иконического кодирования (на примере английского языка)

Вильчикова Екатерина Владимировна
Аспирантка Кемеровского государственного университета, Кемерово, Россия

Язык по своей структуре иконичен, т. е. имеет определенное сходство с кодируемой реальностью, диаграмматически ее отображает. По определению Ч. Пирса, икона — «это знак, отсылающий к объекту, который он обозначает, просто в силу своих свойств, которыми обладает независимо от того, существует ли вообще какой-либо объект или нет» [Пирс: 185]. Степень этой иконичности определяют по-разному. Можно выделить два варианта теории иконичности — «радикальный» и «умеренный». «Радикальный» вариант теории заключается в отстаивании иконической природы языка и иконичности как психосемиологического предусловия вербальной коммуникации. «Умеренный» вариант предусматривает воз-

можность иконического соотношения между означающим и означаемым языковых знаков. «Иконичность скорее относительная, чем абсолютная характеристика любой коммуникационной системы, в том числе и языка. Лишь в лингвоконструировании, в моделировании искусственных языков можно достичь универсальных иконических соответствий» [Сигал: 103]. Таким образом, иконичность рассматривают как один из модусов существующих знаков (наряду с индексальностью и символичностью), имеющий глубокие нейробиологические, когнитивные и коммуникативные основания и принадлежащий к относительным (а не абсолютным) характеристикам языка.

Иконичность в разной степени можно проследить на всех уровнях языка, начиная от графического оформления текста (например, выделение значимых частей при помощи особого местоположения на странице, рамки, другого шрифта или цвета, собственно иконических картинок) до создания образности в процессах номинации (метафора, аллегория, олицетворение).

Иконичность в фонологии соотносит звуки речи с окружающим миром. Строго говоря, данная категория не ограничивается одними фонемами, она пересекается также и с фонестемами и субморфемами, просодией. Можно выделить подвиды фонологического иконизма. По классификации Кейко Масуда, существует прямой и косвенный фонологический иконизм. Прямой подразделяется на нелексический и лексический, а косвенный — на ассоциативный и фонестетический. Прямой фонологический иконизм известен как ономатопея. Примером нелексического фонологического иконизма являются междометия «brrr», «bzzzz» и т. д. Подобные единицы имитируют звуки окружающего мира, не претендуя на статус полноценных лексических единиц английского языка из-за отсутствия характерного ядра. Примером лексического иконизма являются такие единицы, как «meow», «boom», «bang» и др. В отличие от единиц нелексического иконизма они функционируют как полноценные слова разных частей речи в лексиконе, согласуясь с фонотактическими нормами языка.

Косвенный фонологический иконизм выражается не акустическим сигналом, а ощущением (боль), движением, чувством или характеристикой (размер, расстояние, цвет).

Примером ассоциативного фонологического иконизма может являться противопоставление фонем [a] / [i]. Гласный высокого подъема ассоциируется с небольшими размерами, яркостью, например, «mini», «sweety», «petite». Гласный низкого подъема, наоборот,–с крупными размерами, темнотой («*tall*», «*large*», «*grand*»). Конечно, есть исключения («*big*», «*small*»). [a] / [i] может выражать и значение противопоставления по близости/удаленности от субъекта, например, «*this*»-«*that*».

Несмотря на то, что основой ассоциативного иконизма считается артикуляция, акустические признаки тоже могут выступать в этом качестве, в особенности частота. Высокочастотный звук ассоциируется с небольшими размерами или меньшей важностью и угрозой, нежели низкочастотный звук.

Фонестетический фонологический иконизм заключается в наличии общей субморфемной части (фонестемы) с одним значением у ряда слов. Например, -ash в словах «slash», «clash», «crash», «dash», «flash» с общим значением взрыва или катастрофы. Подобное явление характеризуется некоторыми учеными как «конвенциональный звуковой символизм» [Cuypere: 107–117].

Таким образом, можно считать, что фонологический уровень языка в достаточной мере иконичен. Проявление иконизма можно наблюдать в трех видах: «фотографическом», основанном на подобии простых характеристик (прямой фонологический иконизм); «диаграмматическом», в основе которого лежит подобие отношений (открытость/закрытость звука, близость/удаленность); «метафорическом» (ассоциативный иконизм) [Cuypere: 115]. Все они связаны с когнитивными механизмами человека, его желанием максимально точно отобразить объективную реальность в языке. Анализ подобного рода проявлений имеет большое значение для новостного дискурса, основной целью которого является точная передача событий, создание у реципиента эффекта присутствия и соучастия.

Литература

Пирс Ч. Избранные философские произведения. М, 2000.

Сигал К. Я. Проблемы иконичности в языке // Вопросы языкознания, 1997. № 6. С. 103–119.

De Cuypere L.. Limiting the Iconic. Amsterdam, 2008.

Idol or Ideal?

Галина Елена Валерьевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

This work represents the research on the evolution of the image of an English gentleman in the English language and culture. The basis is literary sources, original English novels and their sequels which range from adaptations to new works of art and literature. General facts of history, sociolinguistic theories, vertical context, linguostylistic and linguopoetic analysis of literary texts and detailed study of main characters and their prototypes give an opportunity to recreate the image of a gentleman and to trace back its development.

The present research has to do with literary criticism, linguocultural studies, sociolinguistics and psycholinguistics.

Gentleman's image and the peculiarities of its perception in and by the modern culture is the main subject of this research.

The subject of the research becomes topical nowadays as the main tendency - which prevails in modern linguistics — considers the man to be the centre of linguistic studies. Anthropocentrism dominates in the modern scientific paradigm. Modern linguistic studies apply to the man and his position in the language and culture. And as a result of it on the borderline of the millennium a new scientific paradigm of modern linguistics is formed — anthropocentric paradigm which represents «переключение интересов исследователя с объектов познания на субъекта, т. е. анализируется человек в языке и язык в человеке» [Маслова: 65].

A man is seen as a linguistic personality. This prevailing idea runs through all aspects of linguistic studies and destroys the borders between academic disciplines as it is impossible to study man without taking into consideration his language — «сквозная идея, которая пронизывает все аспекты языка и разрушает границы между дисциплинами, поскольку нельзя изучать человека вне его языка» [Караулов: 3].

Linguistic personality is a variant of person's representation. Psychological, social, ethic and other components seen through the prism of person's speech and language should be taken into account.

The notion of a gentleman, on the one hand, is a little bit old-fashioned as in modern language it is used mainly as a polite form of addressing and, on the other, it implies being kind and polite, behaving well and having enough money, avoiding earning the living. According to the dictionaries the most important trait of gentleman's character is his nobility in all respects. But being a true English gentleman is not, of course, simply a matter of behaviour.

Born in the XIIIth century, becoming part and parcel of the XVIIIth century and possibly reaching his apotheosis in the early XXth century, the English Gentleman now seems to be a dying breed.

The chart below shows different stages of the evolution of the notion 'gentleman'.

XIIth century	no need to work hard to earn his living
XIIIth century	noble by birth, noble by deeds
XIVth century	«ne dooth his diligence and bisynesse, to kepen his good name» [Chaucer: 130]
XVth century	son of a noble by birth
XVIth -XVIIth centuries	noble by birth, welL–educated NOBILITY = VIRTUE
XVIIIth century	Personal traits

XIXth century	social origins + moral component + good education
XXth century	form of politeness

In the XXIst century being a gentleman means to have a number of qualities, the most important of which are to be noble, honest and generous.

It is difficult to find any other concept that has spread so widely not only in the society where it was born but also beyond it.

Sociologists, for example, describe seven areas of masculinity in general culture: 1. Physical — virile, athletic, strong, brave (unconcerned about appearance and aging); 2) Functional — provider for family, defender of family from physical threat; 3) Sexual — sexually aggressive, experienced, single status acceptable; 4) Emotional — unemotional, stoic, never crying; 5) Intellectual — logical, intellectual, rational, objective, practical; 6) Interpersonal — leader, dominating; disciplinarian; independent, free, individualistic; demanding; 7) Other Personal Characteristics — success-oriented, ambitious, aggressive, competitive, proud, egotistical, moral, trustworthy; decisive, uninhibited, adventurous.

None of these personality traits have been supported by scientific research but unconsciously people ascribe these traits to the ideal they've created in their minds. These traits can and should be applied to a gentleman but as all people have imperfections and shortcomings all these qualities at the same time can be realized only in fiction characters and an English literary gentleman is a good example of the embodiment of the characteristics mentioned above.

Литература

Маслова В. А. Лингвокультурология. М., 2004.
Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. М., 2010.
Chaucer G. Canterbury Tales. London, 2008.

Parodies on politically correct terminology

Герасименко Дарья Викторовна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Political correctness is a strong cultural and linguistic trend, which has developed in the English-speaking world. It requires that all the linguistic units which affect the feelings and dignity of the individual should be removed from the language or replaced by the corresponding neutral or positive euphemisms [Тер-Минасова: 215].

The trend has influenced the English language greatly. It has introduced a considerable number of euphemistic words and expressions practically into every sphere of the language. We may come across politically correct terminol-

ogy when speaking about people of different races and nationalities, or those with physical or mental disabilities, or when addressing women or people of senior age. Politically correct words and expressions come to the fore when we touch upon such subjects as a person's appearance or income.

Apart from being a linguistic tool of achieving social and cultural aims, politically correct terminology often becomes an object of literary experiments in the form of various jokes and parodies. The reason is obvious: sometimes political correctness runs to extremes in changing the language, with newly invented terms being exaggerated and even bizarre. As a result, native speakers invent politically correct words and expressions, which are too euphemistic and polite to be serious — the comic effect is achieved here quite successfully.

We can come across numerous jokes and parodies on the politically correct language in the Internet, which is quite representative as a lot of people nowadays have a possibility to connect to it, find any information they are interested in and express their attitude towards everything that happens in the world.

For example, Premek Brada wrote «A Politically Correct Proposal» [http://www-kiv.zcu.cz/~brada/] to facilitate happy university studies for students, who still *achieve a deficiency in their needs assessment* (fail their exams). Obviously it is mainly students themselves who can correct the problem if they are not *differently logical* (stupid). Some of them *just happen to be motivationally deficient* (are lazy) and write *suboptimal* (lousy) projects, for which they get bad marks. Others are *substance abuse survivors* (winos), get *chemically inconvenienced* (stoned) on evenings and come *temporally challenged* (late) — what can they expect then? Still others are rather *nontraditionally ordered* (disorganised) and don't manage to learn all they need, especially when using *specially organised* (sloppy) lecture notes which even their *significant others* (boyfriends or girlfriends) would not read.

Their teachers can help by creating a friendly atmosphere so that the *needs assessments* (exams) do not look like *aversion therapy* (torture). Young staff can for example read a *processed tree carcass* (newspaper) during the *assessment* (test) while the *senior persons* (elderly) and/or tired ones might want to relax by being *in a reduced state of awareness* (asleep). Also, please don't mind if someone takes his or her *animal companion* (pet) to the room. Especially women can go any further and decorate the room using *botanical companions* (houseplants). This way, even *differently interesting* (boring) subjects like *his'n'herstory* (history) or *ethnocentric white patriarchal restructuring of language* (grammar) may become enjoyable.

The results of this might be twofold. Students with good marks will have better chances not to become *involuntarily leisured* (unemployed) or even *underhoused* (homeless) during periods of *negative economic growth* (recession).

Their teachers will be awarded by better wages, lose fear of *tax base broadening* (tax increases) and live happily.

In the Internet we may come across various amusing stories and examples. For instance, Matt Leonard in his article «Has Political Correctness Gone Too Far?» [http://maine.maine.edu/~mleona51/] tells a story about two comedians from Vancouver, who opened their act by asking the audience to stand and sing the Canadian national anthem. The two then explained that «O Canada» is the only phrase in the song that doesn't offend anyone. «Our home and native land» is offensive to immigrants. «In all thy sons command» angers women. «From far and wide» offends people of size. And so on until «O Canada» is the only non-offensive phrase left.

Sometimes the requirements of politically correct language become exaggerated and even onerous. In such cases people react to changes brought about by political correctness with humour, making jokes and writing parodies on the subject. They invent new politically correct words and expressions which are really amusing and are not part of actual politically correct terminology which is used in modern press and literature. The comic effect is achieved by exaggerating the politeness and euphemistic nature of these words and expressions or even taking them to the extreme. It can be said that people perceive the politically correct trend creatively: they not only use already existing words and expressions, but also invent new ones, doing that with a lot of humour and ingenuity.

Литература

Тер-Минасова С. Г. Язык и межкультурная коммуникация. М., 2000.
Brada P. A Politically Correct Proposal: http://www-kiv.zcu.cz/~brada.
Leonard M. Has Political Correctness Gone Too Far? http://maine.maine.edu/~mleona51.

К проблеме перевода «постколониальной» литературы (на материале романа В. Сета «A suitable boy»)

Климова Екатерина Вячеславовна
Аспирантка Московского государственного университет имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В конце XX в. в мировой литературе появились тексты особого рода, созданные в рамках одной культуры, но на языке другой. Авторами таких текстов, часто объединяемых в литературоведении под термином «постколониальная литература», являются уроженцы бывших колоний, люди со смешанной культурной идентичностью, а произведения их представляют собой принципиально новый феномен, как в литературном, так и в культурологическом и семиотическом плане.

В данной статье речь идет о возможной стратегии перевода романа индийского писателя Викрама Сета «A suitable boy». Этот вопрос представляется актуальным, поскольку в последнее время в переводоведении все чаще обращают внимание на сложность «переноса» художественного текста в иную культурную среду. Как отмечает Л. И. Гришаева, «текст как фрагмент концептуальной языковой картины мира культурно специфичен» [Гришаева: 25]. Очевидно, что, когда речь идет о текстах особого рода, отмеченных выше, проблема встает еще более остро, поскольку усложняется сама «концептуальная языковая картина мира», т. е., в нашем случае, при помощи английского языка выражаются вещи английской западной культуре чуждые, что, скорее всего, не может не создавать трудностей при переводе текста на русский язык.

Как правило, исследуя пути передачи «культурной специфичности», говорят о двух противоположных стратегиях, сформулированных еще Шлейермахером в 1813 г. в статье «О разных методах перевода» и обозначаемых в современном западном переводоведении терминами «domecticating vs. foreignizing methods» [Venuti: 20]. Ключевым вопросом данной работы является вопрос о возможности найти «золотую середину», т. е., избегая двух указанных крайностей, успешно «транспонировать текст в культуру получателя и одновременно сохранять «инокультурный» колорит» [Швейцер: 20].

В поисках ответа на данный вопрос планируется определить степень «культурности» указанного текста, его пронизанность культурными концептами. Необходимо установить, какие элементы текста, помимо собственно культурных реалий на лексическом уровне, играют ключевую роль в создании национальной окраски, а какие, даже если представляют собой один из видов тропов, в создании культурного колорита не участвуют, рождая смыслы общечеловеческие. Другими словами, всесторонний анализ романа будет направлен на выделение в канве текста элементов 1) Общечеловеческих общеязыковых; 2) Общечеловеческих метафорических и 3) Символических. При этом понятие «символ» трактуется с позиций семиотической теории Ю. М. Лотмана, согласно которой «символ связан с памятью культуры, и целый ряд символических образов пронизывает по вертикали всю историю человечества или большие ее ареальные пласты» [Лотман: 123]. Для достижения поставленной цели необходимо глубоко проникнуть в семантику текста, изучить «жизнь» тех языковых элементов, которые при переводе способны вызывать трудности, их функционирование в тексте и культуре.

После определения указанных элементов необходимо установить, какие из них подлежат лингвокультурной (или стилистической) адаптации. Термины «лингвокультурная адаптация» и «стилистическая адаптация»

используются в данной работе взаимозаменяемо как аналоги западного термина «domestication» и понимаются как «приспособление при помощи определенных процедур к предельно адекватному, «вполне соответствующему, совпадающему, тождественному» его [текста — *Е. К*] восприятию читателем иной культуры» [Никонов: 78]. Очевидно, что наибольшую сложность в этом отношении будут представлять элементы символического уровня. Для определения степени их «адаптируемости» планируется выработать набор критериев, позволяющих охарактеризовать роль каждого отдельного элемента в создании национального колорита.

В заключение хотелось бы отметить, что планируемое исследование направлено не только на определение стратегии перевода романа «A suitable boy» В. Сета, но также ставит своей целью обобщить результаты проделанной работы и выработать общий теоретический алгоритм подхода к переводу текстов принципиально иной культурной идентичности, чуждых английской западной культуре, но написанных на английском языке.

Литература

Гришаева Л. И. Культурная адаптация текста как способ достижения комплексной эквивалентности при переводе // Проблемы культурной адаптации текста. Воронеж, 1999. С. 25–27.

Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: человек — текст — семиосфера — история. М., 1999.

Никонов В. М. Социо- и лингвокультурологические проблемы адаптации коннотативных единиц языка в тексте // Проблемы культурной адаптации текста. Воронеж, 1999. С. 78–79.

Швейцер А. Д. Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. М., 1988.

Venuti L. The translator's invisibility: A history of translation. London; New York, 1995.

Philological reading: a student's view

Лучина Василиса Николаевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

This work is meant to illustrate how a foreign student can be taught to use the method of philological reading in practise. It has been established that this method is the only way for proper and adequate understanding of any text. Although the method of philological reading has been in use for many years, no attempt has been made so far to analyse its application or to try to create a certain system of rules or procedures which would lead to complete and thorough understanding of a literary text.

The student who wants to understand not only the plot of this or that text is supposed to be in possession of background knowledge which enables him to achieve this aim. The student should be able to penetrate its vertical context looking for extra information in different sources such as cultural guides, historical books, dictionaries of quotations, encyclopaedias, etc. Comments (or notes) and introductions are also expected to supply the reader with the necessary information. But the problem is that now most introductions are more in the nature of prefaces, whereas comments appear to be insufficient or even inadequate.

To show the method of philological reading at work, a text supplied with different sources of extra information has been chosen and an attempt has been made to show how successfully they can help the reader and what amendments or improvements they may be in need of. The story that has been chosen is “Roman Fever” by Edith Wharton, borrowed from the collection of ten stories «And All for Love…». Each of them is preceded by two short texts, entitled The Author and The Story, and is followed by Notes, Discussion, Language Focus and Activities.

Are all these parts indispensable for proper understanding of the text? Which of them one can do without? And which of them must be enlarged or corrected?

The part about the author is really important and it should be left intact. It tells the reader about some relevant facts of the author’s biography and his major works. This information is particularly important if the reader comes across the name for the first time. Thus, for example, the reader is able to get the most necessary information about Edith Wharton, the author of «Roman Fever».

The second part — The Story — is supposed to give the reader the background to the story itself and thus to lead him into the text. But sometimes the information given in this part is not enough. After reading The Story preceding «Roman Fever», for example, one will hardly be able to get an idea of the life in the USA in the early twentieth century.

Then comes the story itself which is followed by Notes. They are meant to give the reader all kinds of extra factual information which the reader might not be familiar and which he needs for complete understanding. But Notes also turned out to be insufficient for this purpose. They mainly tell the reader about different realias and some place-names. So, Notes should be enlarged by adding some cultural and historical references.

The following part is Discussion. It includes questions concerning the relationships between the characters, reasons for their actions, etc. These questions are meant not to test the reader’s knowledge of the facts but to help him with his understanding of them, to formulate his own point of view.

The part entitled Language Focus deals with the vocabulary and sometimes with the syntax of the text. It includes some exercises where the reader is asked to explain the meanings of some words or to paraphrase certain expressions, etc. It is obvious that such exercises help in studying the language rather than in understanding the text.

Practically the same can be said about the last part called Activities. Here one can find various tasks which are mainly expected to appeal to the reader's imagination. Thus, for example, the reader may be asked to imagine oneself as one of the characters or to write his own ending of the story. It goes without saying that such activities can help a great deal in enlarging the student's vocabulary. These tasks have some certain uses for understanding as well. But the two final parts are by no means obligatory for proper understanding, whereas such parts as The Author, The Story and Discussion are absolutely indispensable for this purpose.

In conclusion it should be noted that however interesting and comprehensive additional sources of extra information may be, the success first of all depends on the reader's efforts.

Литература

Mowat D., Bassett J. And All for Love… // Short Stories. Oxford, 2001.

Лексическо-грамматическое взаимодействие в рамках перфекта настоящего времени английского языка

Макаревич Ирина Ивановна
Аспирантка Минского государственного лингвистического университета, Минск, Белоруссия

Основу всякого языкового развития составляют факты взаимодействия грамматического значения и лексической семантики, поддерживаемые определенным набором формальных и функциональных средств, характерных для каждой из подсистем языка.

Указанное взаимодействие характеризуется тем, что лексика накладывает ограничения на использование грамматических категорий, а грамматическая форма способствует дифференциации значений слов. Сказанное в полной мере относится к глаголу лексико-семантического класса (далее — ЛСК) «отношение» *to have* («иметь», «обладать»):

«And you», says Fan, «can you not find pity in your heart for her? You who **have had** *so much?»* [Bowering: 206].

*I'**ve had** four phone calls. All from friends of mine* [Bowering: 218].

Для изучения указанного факта лексико-грамматического взаимодействия мы предлагаем рассматривать перфект английского языка как шифтер на том основании, что грамматическая система есть система шифте-

ров, где шифтер — вторичный знак и, одновременно, функция любого языкового знака [Jakobson: 130–147].

Перфект английского языка, функционируя как шифтер, с одной стороны, осуществляет сдвиг во времени в том смысле, что он определяет, локализует глагольное действие относительно точки отсчета, возвращает говорящего / слушающего к исходному моменту речи и указывает на соотношение двух моментов развития одной ситуации, обозначенных одним предикатом. И, с другой стороны, перфект-шифтер «переносит» часть основного значения, усиливая при этом роль третичных значений, особенно у многозначных глаголов, к которым, безусловно, относится глагол *to have*.

Так, в частности, если форма *Present Perfect* употребляется с глаголами ЛСК «отношение», то при этом отмечается влияние грамматического значения на семантику глагола:

«And you,» says Fan, «can you not find pity in your heart for her? You who **have had** *so much?»* [Bowering: 206].

В приводимом примере в результате лексико-грамматического взаимодействия глагол *to have* («иметь», «обладать») при употреблении в форме *Present Perfect* получает признак действия, его лексическое значение здесь не столько «иметь», «обладать», сколько «испытывать», «пережить».

Аналогичным образом в тесное лексико-грамматическое взаимодействие вступает глагол *to have* в следующем примере: ***I've had*** *four phone calls. All from friends of mine* [Bowering: 218]. В результате, глагол *to have* («иметь», «обладать») под воздействием грамматического значения грамматической формы перфекта английского языка приобретает значение «принял».

Очевидно, что в анализируемых примерах наблюдается изменение лексического значения глагола в силу влияния грамматического значения категории временной отнесенности, и этот факт модификации придает новую интерпретацию всему высказыванию.

Литература

Bowering M. To All Appearances a Lady. London, 1990.

Jakobson R. Shifters, Verbal Categories and the Russian Verb // Selected Writings: In 2 vol. Hague; Paris, 1971. Vol. II. P. 130–147.

К вопросу о тембральной организации текста

Медведовская Юлия Сергеевна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

При лингвостилистическом анализе текста нужно четко представлять, где находится граница между тем смыслом и его выражением, которые автор заложил в текст, и дополнительными смыслами, которые возникают в момент преломления этого текста в сознании читателя или слушателя. Каждый человек воспринимает ту или иную метафору или интонацию по-своему, опираясь на личный языковой опыт. Но для объективного лингвостилистического анализа нам необходимо определить, на каком уровне в тексте «сходятся» план выражения и план содержания без привнесения дополнительных интерпретаций.

Напомним, что «всякий еще не произнесенный текст является лишь поводом к возникновению того или иного речевого явления» [Щерба: 30–31]. Это подтверждают многие лингвисты. Так, Л. Р. Зиндер утверждает, что «...чисто письменная форма речи — это фикция. Пока речь зафиксирована в оптических знаках и не воспринимается человеком, она остается мертвой материей. Подлинной речью она становится лишь тогда, когда имеет место акт коммуникации, когда он читается, то есть когда он хотя бы мысленно озвучивается» [Павловская]. В то же время, не следует преувеличивать и значимость «озвучивания» письменного текста, поскольку, как уже было сказано выше, читатель воспринимает текст субъективно. При анализе материала следует исходить из принципа диалектического единства письменной и устной форм речи, который предполагает, что наше «слышание» текста и его «прочтение» — это некий синтез в процессе восприятия нами его содержания. Мы никогда не поймем содержание текста, воспринимая только его фонетическую составляющую. И «не может быть понимания текста без осознания того, как он должен звучать... Текст существует как некая языковая сущность, где автор, создавая данное конкретное произведение, «закладывает» в него идею о том, как этот текст должен звучать» [Конурбаев 1993: 55–57].

Анализ того, как взаимодействуют между собой звучание текста и его «написание» — тембральная организация и эмоционально-экспрессивные средства — представляется принципиально важным. Выявляя в тексте эмоционально-экспрессивные средства и определяя их функцию, мы отталкиваемся от понятия «нормы» и соотносим с ней единицы разных уровней, которые ей соответствуют или являются стилистически маркированными. Важно помнить, что эмоционально-экспрессивные средства могут функционировать на всех уровнях ор-

ганизации текста. «Понятие нормы применимо к явлениям как лексического, так и морфологического, синтаксического и фонетического уровней» [Липгарт: 48]. Мы действительно причисляем к эмоционально-экспрессивным средствам элементы фонетического уровня, но они не являются тем же самым, что и тембральная организация текста. «...тембр для нас — это звучание, которое ассоциируется с определенным содержанием, ...собственно физико-акустические характеристики звука не являются для нас существенными» [Конурбаев 1993: 67], потому что «для филолога тембр данного произведения — это... само содержание, которое нашло отражение в данной языковой форме. При такой постановке вопроса тембр оказывается категорией не фонетической науки, а лингвопоэтики» [Конурбаев 1993: 65].

Сравним два определения тембра, которые даются в «Словаре лингвистических терминов» О. С. Ахмановой: 1) Тембр — характерная окраска, сообщаемая звуку его гармоническими обертонами и резонаторными тонами, накладывающимися на основной тон или шум. Определенная совокупность свойств характерного тона и обертонов как фонетическая характеристика данного согласного звука; 2) Тембр — специфическая сверхсегментная окраска речи, придающая ей те или другие экспрессивно-эмоциональные свойства.

Очевидно, что тембр в первом определении может оцениваться относительно некоторой нормы на фонетическом уровне. Но все изменения в звучании звука не закладываются автором изначально. Второе определение тембра более всего соответствует тому понятию, о котором ведем речь мы и которое заложено в тексте при его создании.

Заметим, что в процессе соотнесения данных фонетических исследований с логико-понятийными и стилистическими категориями было установлено, что для тембра в данном понимании релевантными фонетическими параметрами являются «тип используемого резонатора — его форма, место резонирования и степень напряженности ларингальных мышц, а также синтаксические, логические и эмфатические ударения». Тип используемого резонатора определяется характером текста, его модальностью. А логические и эмфатические ударения помогают выделить в потоке речи стилистически маркированные единицы и устанавливают определенную иерархию между последними [Конурбаев 2002: 15–16].

Мы можем сделать следующие выводы. Во избежание субъективного понимания авторского текста необходимо видеть разницу между тем, что непосредственно сказал или написал автор и тем, что слышим или читаем мы. Лингвостилистический анализ текста дает возможность определить эту разницу на уровне эмоционально-экспрессивных средств.

Знание релевантных фонетических параметров помогает определить тембральную организацию текста. В своей диссертации я проведу подробный анализ взаимодействия эмоционально-экспрессивных единиц и тембральной организации в процессе донесения до аудитории содержания-намерения анализируемого текста.

Литература

Конурбаев М. Э. Стиль и тембр текста. М., 2002.

Конурбаев М. Э. Тембральная организация английской речи: (На материале Библии Короля Якова). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 1993.

Липгарт А. А. Лингвопоэтическое исследование художественного текста: теория и практика (На материале английской литературы XVI–XX вв.). Дисс. ... докт. филол. наук. М., 1996.

Павловская И. Ю. Фоносемантические аспекты речевой деятельности. Дисс. ... докт. ... филол. наук. СПб., 1999.

Щерба Л. В. Опыты лингвистического толкования стихотворений // Избранные работы по русскому языку. М., 1957.

The pragmaphonostylistics of colour-terms in modern English literature

Мельникова Надежда Владимировна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

The question of colour-terms and their functioning in different varieties of speech has long been the subject of learned disquisitions in different spheres of philological research.

Of special interest here is the study of colour-terms with reference to philological reading which aims at a minute study of every element of the text for the purpose of penetrating into the author's artistic design. One of the main achievements of Moscow State University Anglistic School in this sphere has been to claim that the philological variety of reading actually becomes a reality only if it is viewed as part of a more general question — that of the relationship between oral and written speech, on the one hand, and, on the other, if it is based on the principles and achievements of *philological phonetics*. According to Prof. O.S. Akhmanova [Akhmanova: 9], the process of reading an artistic text ‘silently’ invariably involves the transposition of the text from its written form into what has been described as ‘inner speech’, the reader hearing in his ‘mind’s ear’ everything he is perceiving with his eyes [ibid.: 10], since it is a ‘road’ to understanding the author’s intention. Thus ‘colour-terms’ and their expression plane become the subject of *pragmaphonostylistics* — a section of the ‘modelling’ functional style which creates specifically elaborated linguistic materials to *demonstrate*

the basic peculiarities of the artistic text and “show them “in action”, so to speak, for teaching or research purposes”. [Magidova: 21].

So far pragmaphonostylistic research in the field of colour-terms (on the basis of the English literature of the XIX century and the American literature of the XX century) has been mainly concerned with showing the artistic significance of colour-terms in the artistic text and the importance of highlighting them in pragmaphonostylistic materials.

The main purpose of the present study was to see how artistically relevant colour-terms which serve to create artistic images in the novels by welL–known British authors are treated in different kinds of reading. Both original texts and their audio-versions (produced by English actors, the author and by highly qualified Russian anglicists) have been studied from this point of view.

The main focus was on the behaviour of the Rule of Three Syllables in the prosodic reality of the text as well as the division of the text into complex rhythm units in those cases where colour-terms were used. The Rule of Three Syllables has always been treated as one of the constituting peculiarities of English rhythm. Its prosodic validity has never been questioned. However our material has shown that in the case of colour-terms this alL–important Rule is not regularly followed. Colour-terms were not infrequently brought out prosodically even in those sequences where according to the Rule they ought to have been degraded phonetically. All the speakers as our recorded material has shown coincided in breaking The Rule of Three Syllables where they had to produce an artistically important colour-term.

Our research has also enabled us to revise the traditionally accepted approach to the actor’s reading as opposed to philological reading. It has so far been assumed that in philological reading the rhythmicaL–prosodical division of the text of verbal art should be based on the “phrasirovka,” indicated by punctuation marks used in the original. However, both the English actors and the Russian anglicists regularly introduced slight pauses after colour-terms — or word-combinations with colour-terms–even in those cases where they were not indicated by the punctuation marks. The slight pause after accented colour-terms served to enhance their prominence, and, therefore, their special artistic significance.

In so far as this occurs regularly in both audio-book variants and those produced by the highly qualified Russian anglicists, this peculiarity of the rhythmical prosodic arrangement of colour-terms can be considered as pragmaphonostylistically relevant. There is every reason to believe that it is one of the constituting elements of philological reading where colour-terms are concerned, and that as such it should be highlighted in ELT practice.

Literature

Philological phonetics / Ed. by O.S. Akhmanova. M., 1986.

Magidova I.M. The past, the present and the fut ure of speech modelling as part of functional stylistics // Lateum. M., 2008. P. 20–24.

Выражение экспрессивности на лексическом уровне в английском языке

Нашхоева Марьям Разамбековна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Экспрессивность — категория стилистики, лингвистики, которая охватывает гомогенные и гетерогенные связи формальных, семантических, функциональных и категориальных единиц; отражает и выражает сознательное, целенаправленное, субъективное, эмоциональное отношение говорящего к собеседнику или предмету; обладает функцией воздействия; служит для подчеркивания, усиления, актуализации в процессе общения.

Лексическая экспрессивность — субъективно-эмоциональное отношение отправителя, выраженное лексическими средствами. Выделяют три вида лексической экспрессивности: 1) Экспрессивность, создаваемая отдельными лексическими категориями — синонимическая, антонимическая, паронимическая и т. д. (лексико-категориальная); 2) Экспрессивность, возникающая в лексико-семантических группах (лексико-семантическая); 3) Экспрессивность, порождаемая лексическими пластами определенных видов интровертной дифференциации языка (лексико-лектальная).

В основе явления экспрессивности лежат несколько групп психологических закономерностей, касающихся, с одной стороны, выражения эмоций и чувств, а с другой — восприятия (сюда относится, прежде всего, противопоставление фигуры и фона как одно из главных условий восприятия). Лингвистическим механизмом экспрессивности является, главным образом, отклонение от стереотипов в использовании языковых единиц различных уровней.

Экспрессия как одна из языковых функций издавна привлекала к себе внимание лингвистов, но анализ ряда работ показывает наличие разных подходов к этому понятию. Рассуждая об экспрессивных средствах языка, В. В. Виноградов отмечал: «История экспрессивных форм речи и экспрессивных элементов языка вообще в языкознании мало исследована, пути и направления их развития в отдельных конкретных языках не выяснены». Данное замечание не потеряло своей актуальности и в наши дни.

Существует много терминов, которые употребляются параллельно термину «экспрессия»: «эмфаза», «аффективность», «эмоциональность», «эмотивность» и другие.

Среди лингвистов нет единства мнений в определении экспрессивности. Некоторые лексикографы (например, A.S. Hornby, 1966; R. Fowler, 1967; R. Jacobson, 1963; M. Grammont, 1938; Ch. Bally, 1962) не разграничивают экспрессивность и эмоциональность. Например, Ш. Балли использует термины «emotif», «affectif», «expressif», не делая между ними различия. Многие считают, что экспрессивность всегда достигается за счет эмоциональности. Известный лингвист И. В. Арнольд опровергает такое расширенное понимание. Она считает, что наличие эмоциональной коннотации почти всегда влечет за собой экспрессивность.

Другие исследователи видят в экспрессии в основном оценочно-выразительную характеристику языкового элемента, т. е. языковая экспрессия понимается как информация об эмоциональном состоянии человека. Такого мнения придерживаются, например, К. А. Рогова и Р. Г. Пиотровский.

Более справедливым представляется взгляд тех лингвистов, которые рассматривают экспрессию как компонент словарного значения.

По мнению И. В. Арнольд, слово, помимо денотативного значения, имеет эмоциональный, оценочный, экспрессивный и стилистический компоненты значения.

Эмоциональное значение в словах бывает иногда настолько значительным, что эти слова обособляются как своеобразный лексический пласт. Так же как и слова с чисто грамматическим значением обособились в качестве грамматического класса слов (например, в английском языке вспомогательные глаголы to be, to do, to have, определенный и неопределенный артикль, ряд предлогов и союзов), так и некоторые полнозначные слова языка, постепенно потеряв свое предметно-логическое значение, образовали особый слой слов с эмоциональным значением. Этот слой иногда называют аффективной, или эмоциональной, лексикой.

Чистыми знаками эмоций являются междометия. Эти слова составляют совершенно особый слой лексики, поскольку у них нет предметно-логического значения. В междометиях сосредоточены все типичные черты, отличающие эмоциональную лексику: синтаксическая факультативность, т. е. возможность опущения без нарушения фразы; отсутствие синтаксических связей с другими частями предложения; семантическая иррадиация, которая состоит в том, что присутствие хотя бы одного эмоционального слова придает эмоциональность всему высказыванию.

Как слова, обладающие высокой степенью экспрессивности, междометия способны окрасить весьма нейтральное высказывание в соответствующие эмоциональные тона.

В настоящее время словарный состав английского языка включает обширную группу слов, имеющих постоянное эмоциональное значение. Об этом пишут Ш. Балли, И. Р. Гальперин, а также Т. Р. Левицкая и А. М. Фитерман. Однако до сих пор нет единого мнения по поводу того, является ли эмоциональное значение только контекстуальным или оно существует в слове независимо от контекста.

В английском языке существует несколько групп слов, экспрессивная сила которых является очевидной, особенно если сравнивать их с нейтральной лексикой. Сюда входят междометия, слова, обладающие лишь эмоциональным значением; эпитеты, обладающие, наряду с эмоциональным, и предметно-логическим значением. Отдельную группу составляют слова, являющиеся названиями различных чувств или человеческих качеств, как, например, love, hate, envy, pain, joy, gaiety, sympathy и т. д. Эти слова обладают четким денотативным и коннотативным значениями. Все виды фразеологических сочетаний также несут в себе экспрессивный заряд и служат для того, чтобы сделать речь эмфатической.

Конфликт визуального и вербального как художественный прием в творчестве Ф. Ф. Копполы

Попова Ирина Александровна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Данная работа посвящена анализу принципов смыслообразования в художественном кино на примере кинофильмов Фрэнсиса Форда Копполы.

Многие лингвисты и теоретики кино, такие как Р. О. Якобсон, К. Метц, Ю. М. Лотман, С. М. Эйзенштейн, проводили аналогию между естественным человеческим языком и кинематографом, утверждая, что кино представляет собой особый код / язык и обладает собственной лексикой, грамматикой и синтаксисом. В качестве основной единицы кинозначения, по аналогии со словом в естественном языке, выделялся кадр [Лотман: 35].

Как и в естественном человеческом языке, в кинематографе сосуществуют разные категории знаков — иконы, индексы и символы. Р. О. Якобсон утверждал, что в языке основными единицами являются символы, тогда как индексы и иконы играют вспомогательную роль, выступая на первый план в словесно-художественном творчестве [Якобсон: 327]. Напротив, в кинематографе важнейшую роль играют иконический и индексальный аспекты, вспомогательный же символический аспект более явственно проявляется в «поэзии» кино [Wollen: 143].

Исходным для данной работы является предположение о том, что кинематограф в целом (и игровое кино, в частности) представляет собой,

прежде всего, систему *визуальных знаков*. Современный кинематограф — сложное явление, в основе смыслообразования которого лежит синтез всех его компонентов. В большинстве случаев взаимодействие вербальной составляющей с видеорядом образует контекстуальные смыслы, важные лишь для отдельно взятого эпизода или сцены. Потеря такого значения не препятствует пониманию фильма в целом. Однако, в ряде случаев — и это, прежде всего, касается так называемого «авторского» кино — вербальный и визуальный компоненты сливаются в единое значимое целое, которое в соединении с другими образует глобальные смыслы фильма. Именно такие случаи рассматриваются в данной работе.

Термин «конфликт» был впервые употреблен классиком мирового кинематографа и основоположником теории кино Сергеем Эйзенштейном. Согласно теории «монтажа аттракционов» С. М. Эйзенштейна, конфликт возникает при соединении двух монтажных кусков, причем такое соединение представляет собой не сумму их значений, а произведение, поскольку конечный смысл всегда качественно отличается от смысла каждого элемента, взятого в отдельности [Эйзенштейн: 295]. Подобный «конфликт» двух монтажных кусков рождает совершенно новое значение, «некое третье» [Там же: 296]. Помимо визуального монтажа Эйзенштейн выделяет аудиовизуальный (звукозрительный) или, иначе, «вертикальный» монтаж, где, используя музыкальную терминологию, партия каждого отдельного инструмента развивается на нотной строке по горизонтали, тогда как вертикаль обеспечивает музыкальную взаимосвязь элементов оркестра в каждую данную единицу времени. [Эйзенштейн: 192].

В данной работе для анализа были выбраны четыре произведения американского кинорежиссера Фрэнсиса Форда Копполы: трилогия «Крестный отец» (1972, 1974, 1990) и фильм «Апокалипсис сегодня» (1979). При выборе материала мы руководствовались тем соображением, что в своем творчестве Копполе удалось соединить традиции классического голливудского кино и теорию Эйзенштейна, создав на их основе свой собственный авторский стиль.

В результате проведенного анализа было установлено, что конфликт может происходить на нескольких уровнях: чисто визуальном, чисто вербальном, аудиовизуальном и вербально-визуальном. Монтажные куски (планы, последовательности планов, сцены) вступают в конфликт друг с другом, образуя новые смыслы. Помимо монтажных кусков, однако, в конфликт друг с другом могут вступать видеоряд и вербальная компонента (причем эффект может усиливаться за счет определенного просодического оформления текста), видеоряд и невербальные звуки (шумы, музыка), а также реплики персонажей между собой. Перечисленные типы конфликта могут использоваться режиссером одновременно в одном

и том же эпизоде фильма. На всех уровнях конфликт может приводить к образованию полифонии смыслов, которая, в свою очередь, ведет к более глубокому пониманию художественного замысла режиссера.

Литература

Эйзенштейн С. М. Монтаж (1938) // Эйзенштейн С. М. Избранные статьи. М., 1955. С. 294–328.

Эйзенштейн С. М. Вертикальный монтаж // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6 т. М., 1971. Т. 2. С. 189–264.

Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973.

Якобсон Р. О. Язык в отношении к другим системам коммуникации // Якобсон Р. О. Избранные работы. М., 1985. С. 319–330.

Wollen P. Signs and Meaning in the Cinema. Bloomington, 1972.

Влияние времени создания экранизации на процесс адаптации литературного произведения (на материале фильма «Гордость и предубеждение» 2005 года)

Симонова Светлана Александровна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Связь кино и литературы уходит корнями в далекое прошлое. Сценаристы и режиссеры издавна черпали вдохновение в художественных произведениях, и экранизации прочно вошли в историю синематографа. Естественно, классика литературы всегда вызывала особый интерес. Но, несмотря на ее актуальность во все времена, разные эпохи видят и выделяют в ней разные аспекты. Анализ экранизаций одного произведения, созданных в разное время, позволяет выявить влияние периода создания фильма на дух адаптации.

В этот раз мы остановились на экранизации романа Джейн Остен «Гордость и предубеждение» 2005 г. (сценарист Дебора Моггач, режиссер Джо Райт). Создатели фильма хотели уйти от стереотипов теледрамы и добавить в историю Лиззи Беннет реализм. Но как раз излишняя реалистичность вызвала немало нареканий со стороны поклонников романа. Так, бурной критике подвергся эпизод со свиньей, разгуливающей по дому в Лонгборне. Однако режиссер этой находкой доволен, считая, что свободные передвижения животных по съемочной площадке создали в фильме особую атмосферу [Wright, J].

Естественно, двухчасовой фильм не может вместить всех героев и все события 300-страничной книги; и в рамках тезисов нет возможности отметить все изменения, произошедшие с канвой романа, поэтому

остановимся на самом значительном. Линии, связанные с отношениями Джейн-Бингли и Лидии-Уикхема, оказались сильно урезаны, т. к. создатели фильма делали акцент именно на истории Лиззи и Дарси, но из-за этого зрителю даются голые факты, которые он не всегда успевает осознать. Так, «истинный характер» Уикхема хоть и упоминается, но внимание на нем не акцентируется. Такое «замалчивание» стирает и некоторые детали, повлиявшие на отношение Лиззи к Дарси.

Фильм продолжает комическую традицию экранизации 1940 г.: он также изобилует юмористическими сценками и гэгами. Однако если в 1940 г. они образно передавали содержание романа, то в фильме 2005 г. они созданы исключительно для увеселения зрителей. Также интересен тот факт, что в обоих упомянутых фильмах критики находят диккенсовские нотки в изображении второстепенных персонажей.

Можно смело утверждать, что история в фильме оказалась осовременена на разных уровнях. Создатели фильма были нацелены на повышение зрелищности и драматичности (как и многие современные кинематографисты), отсюда и перенесение многих сцен на пленэр (так, первое признание Дарси происходит под дождем), и ночной визит леди Кэтрин, и другие сцены, дух которых не вписывается в роман. Эта тенденция намечается в фильмах с конца XX в. и не теряет своей актуальности до сих пор.

Как известно, существуют некие клише, переходящие из одной костюмной драмы в другую. Джо Райт решил их переосмыслить. Редкий кинороман обходится без сцен с каретами, но режиссер данной версии постарался свести такие эпизоды к минимуму, сравнивая их с современными фильмами, в которых, по его мнению, мало кому интересно смотреть, как герои садятся в машину или выходят из нее. Поэтому «каретные сцены» в картине наполнены дополнительным смыслом: так, в эпизоде отъезда Лиззи и Джейн из Незерфилда первый раз показан «ток», проскакивающий между главными героями.

Яркой чертой времени является использование в фильме компьютерной графики. Казалось бы, зачем она нужна в таком жанре? Но создателям для чего-то понадобилось выцветить луну в одной сцене и перекрасить небо в другой.

Не меньше удивляет и особая коммерциализация фильма: для разных кинорынков было создано два разных финала — уникальный случай для любой экранизации. Изначально фильм должен был заканчиваться сценой в Пемберли, но британской тестовой аудитории она показалась слишком сентиментальной. Так у фильма появился и другой финал.

Интересен и тот факт, что Джо Райт черпал вдохновение в подростковых фильмах 1970–80х гг., влияние которых видно в некоторых ключевых сценах.

При анализе языка сценария легко заметить современность речевого поведения героев: они часто перебивают друг друга, говорят все разом или на повышенных тонах.

Многие реплики вызывают недоумение. Так, стал бы мистер Беннет говорить своей жене: «Good grief, woman, your skills in the art of matchmaking are positively occult»?

Стоит отметить, что и манеры некоторых персонажей выглядят весьма сомнительно. Сложно предположить, к примеру, чтобы обутая Лиззи с ногами забралась на диван или постоянно ходила по улице с непокрытой головой. Или неужели бы мистер Бингли позволил себе схватиться за кончик пояса Джейн? Или, смеясь, показать пальцем на Лиззи, сказавшую нечто, на его взгляд, остроумное?

Изменения в языке направлены на упрощение и укорачивание реплик из романа. Так, «you can hardly doubt the purport of my discourse» [Austen: 90] у многословного мистера Коллинза превращается в лаконичное «I'm sure», а «it will be advisable for me» [Там же: 90] в «I may» и т. д. Некоторые упрощения меняют и смысл: Лиззи в фильме отвечает не «I am very sensible of the honour of your proposals» [Там же: 91], а «I am honoured by your proposal».

Знаковой является сцена первого признания мистера Дарси. Здесь она выглядит как выяснение отношений между современной молодежью: вместо пространных, полных собственного достоинства реплик Джейн Остен герои обмениваются короткими, эллиптическими, эмоциональными фразами. Так, «And this is all the reply which I am to have the honour of expecting!» [Там же: 163] стало «Is this your reply?»

Подводя итог, можно сказать, что данная экранизация несет много отличительных черт того времени, в которое была создана.

Литература

Austen J. Pride and Prejudice. Ware, 2007.

Wright J. Audio commentary to Pride and Prejudice // Pride and Prejudice. DVD. 2007.

Мифологический компонент концепта emigrant / эмигрант в романе Дж. Джойса «Портрет художника в юности»

Старцева Татьяна Валерьевна
Аспирантка Кемеровского государственного университета, Кемерово, Россия

В силу сложившейся исторической ситуации проблема эмиграции приобрела актуальность во всем мире и явилась отражением основных жиз-

ненных тенденций современного общества, а также одним из проявлений взаимодействия культур. Будучи носителем иного национального сознания и языка, эмигрант в то же время становится частью новой для него культуры.

Наиболее полное описание данного социокультурного феномена представлено в ирландской художественной литературе XX в. Ирландия пережила несколько волн эмиграции, что не могло не привлечь внимание авторов, видевших сущность причин и многообразие факторов, заставляющих людей покидать родину и искать счастье в чужих землях. Этот факт обуславливает продуктивность исследования концепта *emigrant* / эмигрант на материале произведений ирландских писателей и позволяет определить не только средства его объективации в контексте различий, существующих в национальных менталитетах, но и языковые особенности ассимиляции эмигранта в новой культурной среде.

С. Г. Воркачев в своих работах указывает на закономерность выделения концепта как ментального образования с лингвокультурной спецификой ввиду становления антропоцентрической парадигмы в сфере лингвистических учений. По его словам, «в концепте безличное и объективистское понятие авторизуется относительно этносемантической личности как закрепленного в семантической системе естественного языка базового национально-культурного прототипа носителя этого языка. Воссоздание — «образа человека по данным языка» [Апресян: 348], осуществляемое через этнокультурную авторизацию понятия, в определенной мере сопоставимо с авторизацией высказывания и пропозиции относительно субъекта речи и мысли в теории модальной рамки высказывания и в неклассических (оценочных) модальных логиках» [Воркачев: 269].

Роман Дж. Джойса «Портрет художника в юности», явившийся источником эмпирического материала, построен на аллюзии, в основу которой положен миф. Данный прием направлен на освещение эстетического признака рассматриваемого концепта, поскольку фамилия героя отсылает читателя к древнегреческому мифу о художнике Дедале, создавшем крылья, чтобы улететь с острова Крит. Мифологический подтекст соотносится с сюжетной линией, согласно которой герой романа Стивен Дедал, покидает Ирландию, разочаровавшись в постулатах, проповедуемых в ирландском обществе того времени. Ср.:

— I have to go, Stephen answered.

— Because, Cranly continued, you need not look upon yourself as driven away if you do not wish to go or as a ***heretic or an outlaw****…*

— Well? Stephen said. Do you remember the rest?

— What you said, is it? Cranly asked. Yes, I remember it. ***To discover the mode of life or of art whereby your spirit could express itself in unfettered freedom****.*

— Я должен уехать,–сказал Стивен.

— Только не думай, что тебя вынудили к изгнанию, если ты сам не хочешь, — продолжал Крэнли, — не считай себя каким-то еретиком или отщепенцем…

— Ну а остальное, — сказал Стивен, — остальное ты помнишь?

— То есть то, о чем ты говорил? — спросил Крэнли. — Да, помню. Найти такую форму жизни или искусства, в которой твой дух мог бы выразить себя раскованно, свободно.

В вышеприведенном отрывке эстетический признак концепта *emigrant* находит свое выражение, в первую очередь, в целевых установках героя: *To discover the mode of life or of art whereby your spirit could express itself in unfettered freedom*. Жажда свободы и творческой самореализации в данном случае перекликается с мифологическим сюжетом о Дедале, также мечтавшем обрести свободу, покинув царство Миноса. Однако в контексте произведения эстетический компонент приобретает глубоко социальный и религиозный оттенок. Отдаление от веры — одной из важнейших составляющих жизни ирландца начала двадцатого века–заставляет Стивена считать себя еретиком и отщепенцем: *heretic or an outlaw*, а отчуждение по отношению к социально-политическим умонастроениям окружающих его людей оказывается основной причиной отъезда.

Таким образом, в тексте романа концепт *emigrant* обнаруживает двусторонний план выражения, единицами которого выступают отрицательно маркированные лексемы *heretic* (еретик) и *outlaw* (отщепенец), относящиеся к религиозной и социально-политической сферам человеческой жизни; а также контекстуально вычленяемая доминанта *artist* (художник), соотносимая с мифологическим фоном произведения.

Литература

Апресян Ю. Д. Избранные труды: В 2 т. М., 1995. Т. 2.

Воркачев С. Г. Культурный концепт и значение // Труды Кубанского государственного технологического университета. Сер. Гуманитарные науки. Т. 17. Вып. 2. Краснодар, 2003. С. 15–29.

Джойс Д. Портрет художника в юности. СПб., 2002.

Джойс Д. Дублинцы. Портрет художника в юности. М., 1982.

Этноконнотированные англоязычные художественные онимы в аспекте лингвокультурной концептологии

Сухарева Ольга Вадимовна
Аспирантка Воронежского государственного университета, Воронеж, Россия

Ономастическая система языка является уникальным источником этнокультурной информации, т. к. в ней находят отражение духовные и аксиологические представления, особенности мышления, бытового и обрядового поведения народа. Являясь исторически и культурно обусловленными, онимы хранят культурную память, наполняются понятийными и эмоционально-экспрессивными смыслами, воспринимаемыми лишь членами данной лингвокультурной общности. В рамках лингвокогнитивного и взаимодействующего с ним лингвокультурного подходов онимы рассматриваются как особая культурно специфическая семиотическая система, ономастический код, отражающий когнитивное членение действительности и объективирующий концепты культуры.

В процессе формирования и развития художественной, поэтической ономастики, наряду с такими традиционными терминами как имя персонажа или имя действующего лица, различными исследователями использовались термины: литературный оним (Немировская И. В., Рут М. Э., Фомин А. А.), литературный антропоним (Карпенко В. М., Силаева Г. А., Щетинин Л. М.), поэтический антропоним (Живоглядов А. А.), поэтоним (Зинин С. И., Калинкин В. М., Подольская Н. В.). Мы придерживаемся термина художественный оним, т. к. он предполагает рассмотрение собственных имен во всех сферах художественного творчества человека: фольклора, литературы, театра, кино, телевидения.

Обладая национально-культурной спецификой и являясь чрезвычайно значимыми для представителей лингвокультурной общности, художественные онимы вновь «отбираются» культурой и языком и переживают вторичную семиотизацию. Укореняясь в языке, функционируя в определенной лингвокультуре, художественные онимы реализуют свой богатый коннотативный потенциал, приобретая оценочные, эмоциональные, экспрессивные признаки и стилистические маркеры. Коннотативный компонент лексического значения антропонимов находит отражение в работах Н. В. Ботвиной, О. И. Быковой, Е. М. Верещагина, Л. И. Зубковой, В. Г. Костомарова, Ю. П. Вышенского, Н. В. Муравлевой, В. М. Никонова, Е. С. Отина, В. Н. Телия, Г. Д. Томахина, П. А. Флоренского, А. А. Черноброва.

Художественные онимы как вторичные номинанты до настоящего времени мало исследованы с точки зрения порождения ими культур-

ных коннотаций. Мы опираемся на определение культурной коннотации В. Н. Телия, согласно которому «культурная коннотация — это в самом общем виде интерпретация денотативного или образно мотивированного, квазиденотативного аспектов значения в категориях культуры» [Телия: 214]. Этноконнотация, определяемая О. И. Быковой как особый вид культурной коннотации, которая вызывает в сознании коммуниканта отнесенность языковой единицы к определенному культурному пространству [Быкова: 40–93], представляется наиболее релевантной для описания коннотативного репертуара языка и его вариантов.

Этноконнотированные номинанты заслуживают внимания с позиций лингвокультурной концептологии при изучении их как способа языковой репрезентации культурных концептов, а также для выявления смысловых групп актуальных концептов в когнитивном пространстве англоязычной культуры, представленной различными ареалами (британским и американским).

Особый интерес представляет тот факт, что актуализация культурных концептов осуществляется вторичными художественными онимами в различных деривационных процессах номинации: семантических, словообразовательных, фразеологических.

Как показал проведенный нами количественный анализ функционирования вторичных художественных онимов в англоязычном культурном пространстве, наибольшей номинативной плотностью обладают группы концептов смыслового поля «черты характера, манера поведения человека» (42% от всего корпуса исследования). Например, Pollyanna, героиня одноименного романа Э. Х. Портер, известная своей жизнерадостностью, во вторичной номинации означает *неисправимый оптимист*; Falstaff, герой произведений У. Шекспира, означает *хвастливый человек*. Второе место занимают этноконнотированные номинанты, вербализующие группу концептов смыслового поля «внешность» (19%): Tarzan, *мускулистый мужчина*. Группы концептов смысловых полей «профессия, род занятий человека» составляют 14%: Man Friday, *компетентный помощник*, *правая рука*, *верный преданный слуга*, «интеллектуальные способности» — 5%: Simple Simon, *глупый*, *недалекий человек*, *простак*, «принадлежность к определенному этносу, социальной группе» — 2%: Johnny Canuck, *типичный канадец* и т. д.

При анализе словообразовательных потенций этноконнотированных художественных онимов было выявлено двойное транспонирование смысла: 1) При семантической деривации их лексической интерпретанты; 2) При приобретении единицей нового категориального значения под воздействием деривационной интерпретанты [Кубрякова: 427]. В результате анализа основных способов словопроизводства было выявлено, что кон-

версия является наиболее продуктивным способом — 41% от общего количества исследованных примеров по критерию словообразовательной модели. Межчастеречная деривация составляет 30%, а внутричастная — 29%. Иллюстративный материал представлен в докладе.

Перспективным представляется рассмотрение вторичных англоязычных художественных онимов в результате фразеологической деривации как наиболее релевантных культурных знаков, предоставляющих доступ к культурной памяти народа.

Таким образом, культурные концепты, репрезентированные этноконнотированными художественными онимами, отражают доминанты языкового сознания и систему ценностей представителей лингвокультурной общности.

Литература

Быкова О. И. Этноконнотация как вид культурной коннотации (на материале номинативных единиц немецкого языка). Воронеж, 2005.

Кубрякова Е. С. Роль словообразования и производного слова в обработке знаний // *Кубрякова Е. С.* Язык и знание. М., 2004. С. 390–458.

Телия В. Н. Русская фразеология: Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М., 1996.

О некоторых стилистических особенностях биографий Питера Акройда (на материале биографий «ЖизньТомаса Мора» и «Диккенс»)

Украинец Мария Александровна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Последнее десятилетие отмечено заметно возросшим интересом к жанру биографии среди филологов. Большое количество диссертационных исследований было посвящено творчеству популярного английского писателя-биографа и романиста Питера Акройда и англоязычной биографической прозе в целом. Как и другим современным биографиям, произведениям Акройда свойственны усиление доли вымысла, повышенная степень саморефлексии (например, в его биографии Диккенса можно найти пассажи-рассуждения о самом жанре биографии). В постмодернистской биографии усиливается игровое, пародийное начало, высвечивающее традиционные пробелы и пропуски в жизнеописании персонажа (созданная Акройдом биография Мильтона). Биографии Акройда отличаются широким спектром сочетаний жанровых моделей: некоторые его биографии опираются только на документы и приближаются к исследованиям (например, «Жизнь Томаса Мора»), другие

же допускают большую долю вымысла («Диккенс») или описывают то, чего заведомо никогда не существовало («Последнее завещание Оскара Уайльда») [Шубина: 89]. Писатель идет по пути идентификации себя с описываемым персонажем, что необходимо для того, чтобы заглянуть в прошлое [Ушакова: 42].

Биографии Питера Акройда относятся к публицистическому стилю, но при этом они представляют различные его разновидности. Опираясь на трихотомию функций языка и классификацию функциональных стилей академика В. В. Виноградова [Виноградов: 53], можно сказать, что для биографий, подобных «Жизни Томаса Мора», характерно более яркое проявление функции сообщения, чем это необходимо для публицистического стиля (онтологически первичной для него является функция воздействия). «Диккенс», при всей информативности этой биографии, все же не является столь же строгой биографией-исследованием, как «Жизнь Томаса Мора», поскольку репрезентация фактического материала, особенности композиции текста и функционирования языковых единиц в нем в большей степени служат реализации функции воздействия.

Биографию Томаса Мора, написанную Акройдом, можно назвать исследованием, так как автор сводит к минимуму долю вымысла, подкрепляет свои рассуждения большим количеством исторических документов (безусловно, некоторые ситуации ему приходится домысливать, но лишь из-за недостатка фактического материала). В «Жизни Томаса Мора» Акройд сосредотачивает внимание читателя на процессе установления причинно-следственных связей в жизни персонажа, подчеркивая сложность и неоднозначность понимания мотивов его действий. Для автора главное не столько создать эффект личного присутствия читателя, сколько вовлечь его в процесс исследования жизни Мора. Особенно важное значение писатель придает описанию исторической эпохи и основных черт менталитета людей того времени. Конституирующим параметром данной биографии является систематическое использование исторических терминов, дат, иностранных внесений. Текст отличается большим количеством парентетических внесений уточняющего характера.

В основе биографии Диккенса также лежат точные факты и основательные исследования автора (прежде чем приступить к написанию книги, Акройд прочел все произведения Диккенса дважды), но при этом «Диккенс» представляет собой тесное переплетение реальности и фантазии: в тексте присутствуют вымышленные вставные эпизоды (беседы автора с самим писателем, встречи персонажей Диккенса на Гринвичской ярмарке). Биография исключительно интересна со стилистической точки зрения; текст неоднороден: нейтральные отрывки чередуются с эмоционально напряженными рассуждениями автора о жизни Диккен-

са; в некоторых главах Акройд имитирует отрывистый синтаксис романов писателя. Наряду с традиционными для биографического жанра информативно нагруженными элементами [Кабанова: 78], в тексте можно обнаружить значительное количество ярких эпитетов, метафор, риторических вопросов.

Большим преимуществом биографий как материала для исследования является то, что, будучи ориентированными на жизнеописание, они предоставляют филологам общую содержательную основу для сопоставления, поэтому, анализируя содержание биографии, можно использовать абстрактные критерии специальности / неспециальности и эмоциональности / неэмоциональности (восходящие к дихотомии Аристотеля ‘душа/разум’). По данным параметрам, биографии Питера Акройда отличаются друг от друга. Кроме того, разным типам содержания в его произведениях соответствуют различный набор маркированных единиц и неодинаковое функционирование одних и тех же языковых единиц (например, парентез и иностранных внесений). Таким образом, можно говорить о наличии у Питера Акройда своего неповторимого, индивидуального стиля, а также о том, что в стилистическом плане его творчество неоднородно.

Литература

Виноградов В. В. Стилистика. — Теория поэтической речи. — Поэтика. М., 1963.

Кабанова И. В. Проблема жанровой типологии в английской прозе 1930-х годов. Дисс. … докт. филол. наук. М., 2000.

Ушакова Е. В. Литературная биография как жанр в творчестве П. Акройда. Дисс. … канд. филол. наук. М., 2001.

Шубина А. В. Проблема биографического жанра в творчестве Питера Акройда. Автореф. дисс. … канд. филол. наук. Спб., 2009.

Space representation of archaic picture of the world in the English version of Welsh text of Culhwch ac Olwen

Шарапкова Анастасия Андреевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

The present paper addresses the relationship between linguistic units as a means of the world picture and the mental representation of fundamental categories of it. This is the aspect that doesn't appear on the surface to be a straightforward matter. What a man sees in the outer space and how he perceives and changes the reality in his mind, or draws this picture of the reality, is a complex and dynamic phenomenon. Inherent in this idea is a fundamental assumption that the picture of the world is not, by no means an exact reflection, but an interpretation.

Firstly, outlining and limiting the borders of ‘his’ world, a person creates a time-space frame, which is to be structured and regulated in the process of cognition of this world. Secondly, this world-picture is further deepened and broadened [Серебрянников: 24]. We are trying to understand and reconstruct the archaic picture of the world on the whole and the time-space organization in particular. The famous tale called Culhwch ac Olwen offers fascinating evidence about human conceptual structure, organizing time and space according to the unique system of valuable or non-valuable elements.

The first point that deserves our attention is the evident link between space and the plot of the tale. The action in the tale develops together with the space, and the main hero journeys between various lands. Every important step in the tale and in the hero’s evolution is marked by changes of space. These steps are more or less described in a sketchy manner or at least named. They are: the home of Kilhwch (and the mountain of his birth), the palace of Arthur, the fairy land of *Yspaddaden Penkawr* and all the mystery kingdoms, where Kilhwch tries to fulfill the tasks. They are of great importance for a hero and his development through the narration. That is, there is a general rule connecting space with the plot, which allows the author not to refer to the reasons of every step and to enrich the value of each of them.

The second point to be investigated is that the picture of the world differs to some extent with respect to the point of view on it. According to this difference we suggest the image-schema classification of various perceptions of the notion “world” in the archaic world-picture [Ченки]. Apart from the unity of the world, that has been studied in detail in literature, devoted to this question, we come across other ideas, concerning the ‘world’.

The *static image* of the first type appears at first sight and never alternates to something else. Psychologically world functions as an image schema of *container* for an *object* in it that means that the circle drawn below must preferably be three-dimensional. Another type of relations demands a bit different explanation. It reflects a specific type of relation between the world and something out of it. The object is situated *beyond the borders* of a container. This type is closely connected with the ancient and welL–defined opposition of strange, ‘other’’s lands and the already explored and known world, which is implicitly hidden in the inner structure of the word ‘world’.

Speaking about the three-dimensional perception of the world, we come to the conclusion that the horizontal one was also of great importance. It is significant for a person of those times to divide the world into four parts. This is also proved by the phrase: “*the four quarters in the world*”, representing the main psychological process of relating parts to the whole. The vivid reflection of this idea is the land of Olwen’s father, the ‘antI–world’, ‘wild and savage’. But it is such only up to the point of Kilwch’s marriage. Met-

aphorically, the primary representations of the picture of the world expand to the new spheres of knowledge and understanding. From this point of view, the broadening of the space is cognition of a new piece of reality.

The last world-schema shows a potential of dynamic perception. The world isn't a container, but a way, seen horizontally — as a line for movement, which is drawn by our vision. We also focus our attention on the vertical shape of space as the opposition of top and bottom, mountains and plains vividly expressed in the text of a tale.

In conclusion it is possible to acknowledge that the picture of the world and time-space frame is a complex and fascinating phenomenon.

Литература

Серебрянников Б. А., Кубрякова Е. С, Постовалова Б. И. Роль человеческого фактора в языке: язык и картина мира. М., 1988.

Ченки А. Семантика в когнитивной линвистике // Фундаментальные направления современной американской лингвистики. М., 1997–340–369.

Секция
«Балтийские языки и литературы»

Фонотактика имплозии рефренов-звукоподражаний

Тримоните Бикелене Юрга
Аспирантка Института литовского языка, Вильнюс, Литва

Рефрены в литовских народных песнях мало изучены. Наряду с междометиями, заклинаниями, загадками, детской речью и др., они являются объектом фоносемантики. В народных песнях представлены языковые элементы, непосредственно связанные с мелодией. Естественное выражение мысли не всегда укладывается в текст песни, при появлении лишних или, наоборот, недостающих слогов на помощь приходит фонотактика (повторы, слияние, усечение, пропуск звука и зв). Рефрены являются пограничным явлением лексической системы [Zabarskaitė: 25], это языковые знаки, обладающие свойствами слова.

Рефрены в литовских народных песнях весьма частотны и разнообразны. По аналогии с другими лексическими элементами их можно распределить на несколько групп: производные рефрены, напр.: *lyliute* (-ut-), *vitirviukas* (-(i)uk-), *leilinga* (-ing-); модифицированные значимые слова, составляющие лексико-семантические группы, напр.: *brolaliai, martele, panaliai* (люди); *bite, dagile, katinėli, gegulė* (животный мир); *leli-*

ja, rūta, mėtauja (растения); рефрены-звукоподражания различного происхождения, напр.: *ai, ei, oi* (возникли из междометий), *bum, tram, dziug* (из звукоподражательных междометий), *ciuci* (инвокативы). Последние в анализируемых текстах встречаются наиболее часто. Рефрены, источником которых являются междометия, инвокативы, подражания звукам природы, восклицания, примитивным образом выражающие реакцию человека, являются более древними по сравнению со значимыми словами песен.

Рефрены нельзя считать обособленными элементами языка — они подчиняются и законам фонотактики, и законам музыкальной гармонии. Во всех языках слова и слоги образуют не случайные, а регулярные комбинации фонем. Согласные являются периферийной частью слога, которая может занимать место и перед, и после центральной части, или окружать ее с обеих сторон; сами по себе согласные не могут образовывать слога [Girdenis 2003: 118]. Сочетания фонем должны быть расположены по определенным правилам, которым присуща определенная структура — фонотактика, позволяющая определить синтагматические отношения. На основе анализа фонотактики рефренов можно установить наиболее часто встречающиеся звуки рефренов, их сочетания, а также редко употребляемые или совсем не употребляемые звуки, увидеть другие особенности структуры.

Цель данного исследования — изучить фонотактику слоговой имплозии в рефренах-звукоподражаниях: охарактеризовать рефрены-звукоподражания с различными начальными сочетаниями, с одночастной, двухчастной имплозией слога, представить модели слогов рефрена. При этом мы используем статистические методы. Объект исследования — рефрены песен детских; сватовских; военно-исторических; свадебных, связанных с помолвкой: проводы жениха, девичник, встреча жениха; трудовых, исполняемых при жатве ржи, овса, гречки; семейных песен; свадебных: поиск невесты, отъезд на бракосочетание; военно-исторических; молодежных — любовных; свадебных: возвращение с церемонии бракосочетания, одаривание молодой; трудовых, связанных с полевыми и домашними работами, семейных песен; песен о природе; юмористических поучительных песен: о пьянстве; военно-исторических песен. В качестве источника текстов послужил семнадцатитомный Сборник литовских песен.

Структура рефрена может включать один (1,8 %) или несколько слогов. Большинство рефренов состоит из нескольких слогов. Нами установлено, что в литовских народных песнях преобладают рефрены с шестью и более слогами (50,9 %), напр.: *ak džium džium dabita, capu lapu ryliū, drula drula drula la la*. Большинству из них характерна редупликация. Рефрены из пяти и шести слогов имеют схожее распределение (16,8 %

и 16,5 %). Наиболее часто они встречаются в сватовских и юмористических поучительных песнях. Двухслоговые (4,8 %) и трехслоговые рефрены (9,2 %) встречаются редко.

В результате анализа рефренов-звукоподражаний Сборника литовских народных песен оказалось, что структура окончания слога может быть различна, кроме того, можно уловить определенную закономерность эксплозивно-имплозивных сочетаний.

В рефренах-звукоподражаниях чаще всего представлены прикрытые слоги (79,9 %), для них характерна одночастная имплозия (10,6 %), напр.: *dil dil dil dil, dramta ta ta ū ū ū ū ū, gir gir gir gar gar gar, tup tup tūbel, ruzbei zilber dai dai dai.* Слоги с двухчастной имлозивной группой встречаются весьма редко (0,6 %), напр.: *bung bung a da, marš marš.*

Неприкрытые слоги в звукоподражательных рефренах встречаются в несколько раз реже (20,1 %): чаще всего слог оканчивается гласным (79,5 %), напр.: *dralia dralia lia, do do do do, fon dry lia lia fon dry lia lia, ku ku ku ku ku ku*; случаи завершения слога дифтонгом довольно редки (9,3 %), напр.: *o trenge renge nazarai trabaldai, naidum naidum.*

В рефренах-звукоподражаниях преобладают открытые слоги, в анализируемом материале они составляют 92,1 %, закрытых слогов — 7,9 %. Частота использования открытых слогов связана с исполнением песен. Фонетические особенности зачастую исполняют ритмическую функцию, существенно увеличивая мелодичность песни. Фонетические средства способны создавать состояние эйфории, нередко переходящее в своеобразную игру со звучанием слова.

Проведенное исследование подтверждает слова Грейма, что «и фонемы являются смысловыми единицами, они обретают смысл лишь при условии интеграции в систему» [Greimas 1989: 21]. Фоносематический взгляд на рефрены во многом позволяет выявить особенности коннотации фонетической структуры.

Литература

Girdenis A. Teoriniai fonologijos pagrindai. Vilnius, 2003.

Greimas A. J. Semiotika. Darbų rinktinė. Vilnius, 1989.

Zabarskaitė J. Refrenai: kelios pastabos apie vietą leksikos sistemoje, fonotaktiką, fonosemantiką // Žmogus ir žodis. 1999. № 1 (1). P. 25–31.

Город как герой в романе Ю. Кунчинаса «Туула»

Вологдина Татьяна Владимировна
Старший преподаватель Института польской филологии Вроцлавского университета, Вроцлав, Польша

Роман Ю. Кунчинаса (1947–2002) «Туула» (1993) признан одним из наиболее значимых достижений в современной литовской литературе. Рассказать историю любви главных героев (бездомного бродяги и Туулы) – основная цель повествователя. Цель эта достигается посредством глубокого анализа топоса города, «вчувствования» в Вильнюс. При этом выявляется генетическая связь между человеком и городом. По этой причине роман приобретает локальный характер, отчетливый вильнюсский колорит: перед нами история, которая могла случиться исключительно в Вильнюсе.

Более того, город в сознании автора и рассказчика является живым организмом с ярко подчеркнутой телесностью, которую читатель постепенно постигает и идентифицирует при помощи ряда стилистических средств и тропов, в первую очередь, олицетворений, анимизаций и антропоморфизмов.

В тексте романа функционирует несколько взаимосвязанных эманаций города: город как пространство, город как универсум, город как скопление человеческих судеб, город как герой и город как тело. В докладе внимание будет сосредоточено на двух последних явлениях.

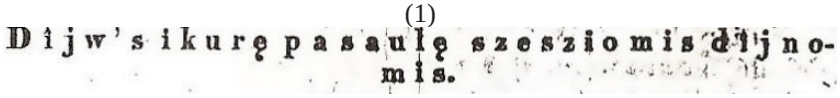
Кунчинас выстраивает сложную и многослойную систему города, в которой решающую роль играет взаимодействие человека и города. Постоянно сравнивая и отождествляя человека и город, автор достигает своеобразной персонификации Вильнюса. Он становится самостоятельным героем романа, живущим своей неповторимой жизнью.

Написание дифтонгов [*ai*], [*ei*] в литовских заглавиях *Epitome Historiae Sacrae* Симонаса Даукантаса

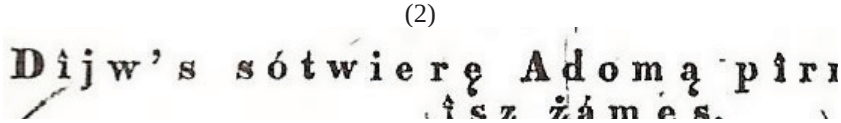
Гуделене Бируте
Аспирантка Института литовского языка, Вильнюс, Литва

Подготовленная Симонасом Даукантасом книга *Epitome Historiae Sacrae* (с литовско-латинским словариком *žodrodys*) появилась в Санкт-Петербурге 29 октября 1938 г. Латинский текст этого сочинения состоит из 63 страниц, в нем представлено 206 литовских заглавий. Приведем некоторые примеры с 1-й страницы:

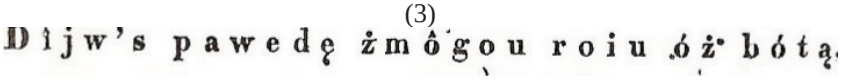
(1)



(2)



(3)



Книга *Epitome Historiae Sacrae* впервые издана в Литве в 1809 г. Ее подготовил Людвик Соболевскис. Даукантас был вторым переводчиком этого сочинения на литовский язык (после Симонаса Станявичюса). В последующем издании 1821 г. заглавия были русскими, однако не установлено, что Даукантас воспользовался именно этим изданием.

Первичным источником сочинения Даукантаса, который он использовал опосредованно, послужила книга *Epitome Historiae Sacrae*, подготовленная французским профессором Шарлем-Франсуа Лемондом (1727–1794). Она представляет собой сокращенный вариант Ветхого Завета, предназначенный для обучения латинскому языку.

Анализируется написание дифтонгов [*ai*], [*ei*] в литовских заглавиях издания Симонаса Даукантаса *Epitome Historiae Sacrae*, которые написаны на северножемайтийском кретингском диалекте.

Доподлинно установлено, что заглавия в *Epitome Historiae Sacrae* переведены позднее (по сравнению с уже упоминавшимся латинским словариком *žodrodys*), когда в силу уже вошло аукштайтийское написание дифтонгов [*ai*], [*ei*].

Использованные в заглавиях диграфы *ai, aj, ei, eî* в монофтонгизированном виде записаны следующим образом: *a, a', è, é, e'*. Традиция аукштайтийского написания заимствована из *ZIWATO*, в котором наиболее частотны аукштайтийские дифтонги [ai], [ei]. При графическом отображении монофтонгизации дифтонгов [ai], [ei] Даукантас опирался на традицию *Козония*. Написание дифтонгов [ai], [ei] по-аукштайтийски (вошли в употребление после 1842 г.) вызвано стремлением угодить представителям других диалектов. Определенное влияние оказала и прежняя традиция, в частности труды Даукши и Сирвидаса.

Мы сопоставили написание литовских заглавий в *Epitome Historiae Sacrae* с орфографией словарика *žodrodys*, а также проанализировали написание некоторых графем с диакритиками. Последние употребляются и для выражения монофтонгизации и для обозначения морфологических особенностей.

В литовских заглавиях издания *Epitome Historiae Sacrae* для выражения монофтонгизации используется графема *a* (2 раза) и только здесь встречающаяся *a'* (1 раз), напр.: *Weikała* ~ veikalai работы (с. 54), *wakû* ~ vaikų детей (с. 31), *weikała'*~ veikalai работы (с. 56). Нами обнаружены также графемы с диакритиками *é* (1 раз) и *è* (1 раз), напр.: adv. *ligè* ~ lygiai ровно (с. 16), nom. pl. *jaunîkaité* ~ jaunikaičiai молодцы (с. 53), общее со словариком *žodrodys* написание *e'* (5 раз), напр.: *Brole'*~ broliai братья (с. 11, 16, 20).

В заключение будет представлена таблица, характеризующая количественное распределение графем, используемых для передачи [*ai*], [*ei*] в литовских заглавиях издания *Epitome Historiae Sacrae*.

Жемайтийские и аукштайтийские графемы, обозначающие монофтонгизацию, имеют здесь различное распределение (аукштайтийское написание встретилось в 50 примерах, жемайтийское – в 10). Наиболее многочисленными и широко представленными являются *ai*, *ei* (27 и 19 случаев), а их варианты *aj*, *eî* единичны (число примеров: 3 и 1) (напр.: sm. nom. pl. *twanaj* ~ tvanai наводнения (с. 3), *weikałaj* ~ veikalai работы (59), sm. dat. sg. *Iudaj* ~ Judai для Иудея (с. 60), praes. 3 *teîsînas* ~ teisinasi оправдываются (с. 2)).

Для выражения слитного дифтонга [ie] Даукантас не употреблял графемы *eî* ни в словарике *žodrodys*, ни в литовских заглавиях *Epitome Historiae Sacrae*. Ср. еще в заглавиях встречающееся слово *teisdarys* ~ teisdarys судья (с. 32). Нами отмечена тенденция попеременного использования графем *ai* и *ei*, которые чередуются каждые несколько страниц. Кроме того, дифтонг [ei] записывается здесь только как *ei*, хотя в других своих сочинениях Даукантас употребляет и более открытый дифтонг [ai].

Конкуренция референтной и нереферентной серий неопределенных местоимений в литовском языке

Кожанов Кирилл Александрович
Студент Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Целью данной работы является выявление и анализ контекстов, в которых возможно употребление только референтной (kaž-) или только нереферентной (nors) серий неопределенных местоимений в литовском языке, либо использование обеих серий, а также отклонения от выявленных правил. М. Хаспельмат [Haspelmath 1997:45] предлагает следующую таблицу контекстов употребления нереферентной и референтной серий неопределенных местоимений:

Перфектив, актуальное настоящее	«хотеть», будущее, дистрибутив	императив	Вопрос, условное	отрицание
Референтное возможно		(референтное невозможно)		
(нереферентное невозможно)	Нереферентное возможно			

Контекстами, в которых возможны обе серии неопределенных местоимений, являются: «хотеть», будущее время и дистрибутив (ср. контексты употребления русских местоимений серий *-то* и *-нибудь*: 1) Желание; 2) Условие; 3) Долженствование [Падучева 1985: 220]). Рассмотрим данные контексты более подробно:

Контекст желания

(1) Petras nori pažiūrėti **kažkokį / kokį nors** filmą – Пятрас хочет посмотреть какой-то/какой-нибудь фильм.

В случае референтного неопределенного местоимения *kažkoks* возможно конкретное продолжение: ...bet jo neatrado «но его не нашел». При нереферентном местоимении *koks nors* такая конкретизация невозможна.

Контекст будущего времени

(2) Mūsų politikai tikriausiai sekmadienį skris **kažkur / kur nors** toli – Наши политики скорее всего в воскресенье полетят куда-то/куда-нибудь далеко.

Осуществление события в будущем позволяет говорящему не ссылаться на определенный референт.

Важно отметить, что в **контекстах перфектива и актуального настоящего** иногда возможно употребление местоимения нереферентной серии. Предложение в таких случаях приобретает оттенок эпистемической модальности:

(3) Manau, kas nors jau apie tai parašė – Думаю, кто-нибудь уже об этом написал.

Неуверенность говорящего вводит эти контексты в область нереального, таким образом, делая возможным употребление нереферентных неопределенных местоимений (эффект «снятой утвердительности» [Падучева 2004]).

Дистрибутивные контексты

Sekmadieniais kažkas / kas nors mūsų visada prisigeria – По воскресеньям кто-то/кто-нибудь из нас всегда напивается.

Употребление референтного местоимения предполагает намек на кого-то конкретного.

В современном литовском языке употребление референтной и нереферентной серии неопределенных местоимений сопровождается рядом особенностей (подбор примеров и контекстов сделан при помощи литовского словаря (Lietuvių kalbos žodynas, www.lkz.lt) и интернет-поисковика www.google.com).

Контекст императива

В подавляющем большинстве случаев употребление референтного местоимения в контексте императива невозможно. Анализ найденных контекстов демонстрирует, что это языковое правило соблюдается наиболее строго. Однако и из него есть исключения: в литовскоязычном интернете встретилось несколько «неправильных» контекстов (при этом важно подчеркнуть, что их действительно немного):

(5) Bet geriau nupirk kažką tokio (nuoroda) ir bus rami galva – Но лучше купи что-то такое (ссылка) и будет спокойна голова.

(6) O gal tu nupirk kažką, kas tiktų jums abiems - pvz. kokį gražų patalynės komplektuką – А может, ты купи что-то, что подошло бы вам обоим – напр., какой-нибудь красивый комплектик постельного белья.

Пример (5) является особым случаем, когда референтность оправдывается ссылкой на сам объект. В примере (6) один и тот же объект сначала определяется референтным неопределенным местоимением (kažką), а затем нереферентным (kokį – речь об альтернативных способах выражения данных местоимений будет идти далее). Употребление референтной серии здесь возможно благодаря распространению: после неопределенного местоимения идет определительное придаточное предложение.

Контекст вопроса

Этот контекст представлен большим количеством примеров, когда «неграмматично» используется референтное неопределенное местоимение.

(7) Ar turite kažką panašaus į moters idealą? – Есть ли у вас что-то похожее на женский идеал?

(8) Ar prieš kažką jaučiate kaltę? – Чувствуете ли вы за что-то вину?

(9) Ar kažką sakei? – Ты что-то сказал?

Употребление референтного местоимения в вопросе возможно благодаря: 1) Использованию поясняющего определения при местоимении (7); 2) Отсылке к уже совершившемуся событию, которое может иметь конкретный референт (8); 3) переспрашиванию – что-то конкретное уже было сказано, и нужно уточнить, что именно.

Контекст условия

(10) Jei tau sekasi, jei kažką darai, visada atsiras tokių, kurie trukdys – Если тебе везет, если что-то делаешь, всегда появятся такие, которые будут мешать.

Многие исключения показывают, что запрет на использование референтного местоимения в условных предложениях работает слабо. Анализ примеров позволяет сказать, что в современном литовском языке возможность употребления референтной и нереферентной серий либо только одной из них обусловливается временем глагола: при прошедшем и настоящем – только референтная серия, в будущем времени возможна конкуренция.

В целом, проанализированные контексты показывают, что предложенные М. Хаспельматом правила употребления нереферентной и референтной серий неопределенных местоимений имеют силу и для литовского языка, однако есть определенное количество исключений, которые могут быть объяснены дополнительными семантическими и контекстными факторами.

Литература

Падучева Е. В. Высказывание и его соотнесенность с действительностью. М., 1985.
Падучева Е. В. Эффект снятой утвердительности // Доклады международной конференции «Диалог». 2004.
Haspelmath M. Indefinite pronouns. Oxford, 1997.
Lietuvių kalbos žodynas: www.lkz.lt.

Холодно или *горячо*: об обозначениях температуры в латышском языке

Перкова Наталья Викторовна
Студентка Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия

Поскольку все люди тем или иным образом испытывают разнообразные температурные ощущения, можно говорить о том, что во всех языках существует возможность так или иначе выражать эти ощущения, т. е. наличие лексем со значением температуры является своеобразной универсалией (см. [Plank 2003]).

В данной работе будет рассмотрена семантика латышских прилагательных со значением температуры. Для анализа было взято 11 лексем, которые были проанализированы в соответствии с большим количеством разнообразных параметров. В качестве источников языкового материала использовались данные словарей, корпуса текстов, поисковых систем (Google), а также сведения, полученные от носителей языка.

Базовые признаки:

1. Тип температуры.

Данный параметр касается типа температуры, описываемой конкретными лексемами: ***тактильная*** (при контакте с объектом определенной

температуры), ***нетактильная*** или ***атмосферная*** (вызвана общими ощущениями от температуры окружающей среды), ***внутренняя*** (субъективные ощущения живого существа) ([Plank], [Koptjevskaja-Tamm]).

2. Область температуры.

Данный параметр затрагивает непосредственно физические характеристики температуры. В двучленных системах, как правило, наблюдается оппозиция «тепло – холодно», существует и большое количество более сложных систем.

В некоторых языках существуют лексемы, которые не имеют однозначной оценки по шкале «теплое – холодное», обозначая промежуточное состояние (зона нейтральной температуры). Часто они имеют значение «недостаточно теплый / холодный».

Внутри ЛСГ ‘холодные температуры’ также могут наблюдаться семантические различия: так, прилагательное *auksts* в принципе может заменять другие прилагательные данной зоны, прилагательное salts обозначает высокую степень холодной температуры, а *vēss* – менее холодную, чем *auksts* (‘прохладный’, скорее противопоставлено жаркому).

Латышские прилагательные температуры можно распределить в таблице 1 по зонам температур следующим образом:

‘холодное’	**‘нейтральное’**	**‘теплое’**
auksts	*remdens*	*silts*
dzedrs		*karsts*
vēss		*svelmains*
dzestrs		*tveicīgs*
salts		*versmains*

3. Синтаксическая сочетаемость.

Для проверки синтаксической сочетаемости прилагательных были выбраны главным образом следующие типичные контексты. В скобках приведены данные о том, как коррелирует выбор определенных синтаксических конструкций с типом обозначаемой температуры.

• Атрибутивная функция (тактильная, атмосферная): *Bija auksta nakts.* ‘Была холодная ночь’; *silta tēja* - ‘теплый чай’;

• Предикативная функция (внешняя / атмосферная): *Šodien ir vēss.* ‘Сегодня прохладно’; *DAT + ir +* ***Adj****-i* (субъективная); *Man ir silti.* ‘Мне тепло’.

Способность лексемы употребляться в разных синтаксических контекстах и обозначать разные типы температуры является, наряду с некоторыми другими свойствами, признаком того, что лексема является базовым обозначением температуры (см. [Plank]). В латышском языке такими прилагательными являются следующие четыре: *karsts*, *silts*, *vēss*, *auksts*.

Некоторые замечания о свойствах конкретных прилагательных:

1. Прилагательное ***remdens*** обладает некоторыми любопытными свойствами. Во-первых, оно сочетается с небольшим количеством существительных, главным образом, наименований жидкостей. При этом надо заметить, что *remdens* – это скорее ‘тепловатый’ = ‘недостаточно теплый’, т. е. обладающий низкой степенью признака ‘теплый’ по отношению к ожидаемой норме.

По-видимому, именно этим можно объяснить, что в контексте «Сегодня очень жарко, я бы с радостью выпил прохладного пива» словосочетание *remdens alus* прозвучит странно, т. к. в норме пиво должно быть скорее холодным, а более высокая степень температуры в таком случае сочетается с отрицательной окраской.

2. Прилагательное *karsts* обозначает более высокую степень признака «теплый», нежели *silts*. Там, где в норме ожидается умеренно теплая температура объекта, *karsts* обозначает превышение этой нормы; часто это сочетается с отрицательной оценкой такой температуры: она может представлять собой некоторую опасность. Так, если у человека повышена температура и у него горячий лоб, употребляется выражение *Tev ir karsta piere.* ‘У тебя горячий лоб’. По этой же причине предложение *Bija karsta nakts* (‘Была жаркая ночь’) может иметь два значения: 1) Ночью было очень жарко, [и я долго не мог заснуть]; 2) Была очень теплая ночь, [так что я спокойно мог спать в саду в спальнике].

Для сравнения, прилагательные *tveicīgs* и *versmains*, которые также обозначают высокую степень тепла, не могут, тем не менее, обозначать тактильную температуру (поэтому нельзя сказать **Tev ir tveicīga / versmaina piere*).

Прилагательным *tveicīgs*, *svelmains*, *versmains* присуща негативная оценка признака «изнуряюще жаркий», ср.: *Šodien ir versmaina / svelmaina / tveicīga diena* – ‘Сегодня *приятный теплый /ок изнуряюще жаркий день’.

Литература

Plank F. Temperature Talk: The Basics // Paper Presented at the Workshop on Lexical Typology at the ALT Conference in Cagliari. 2003. P. 78–89.

Koptjevskaja-Tamm M. Guidelines for collecting linguistic expressions for temperature concepts: http://www.ling.su.se/staff/tamm/Tempquest.pdf

Литовская редупликация слов

Уселите Юргита Раймундо
Молодой ученый, Институт литовского языка
и университета Витаутаса Великого, Вильнюс, Литва

Проблеме редупликации в литовском языке до сих пор не уделено должного внимания, даже само понятие не имеет четкого определения. Учитывая опыт зарубежных авторов и основываясь на международных словарях, удвоение можно определить следующим образом: удвоение представляет собой морфологический процесс, при котором (корень, основа) или какая-либо форма слова повторяются в начале (*papakšt, babarkš, babamst, čiurčiur, dundun, gurgur*), середине (*tuliuliukas, uj ujuj ui, ur urur u, vingurgurklis*) или в конце слова (*ut utu, ajajai, apapa, avava, evava, ygaga, ajėjėm, ut utut, lakcakcak*). К редупликации относится однократное или многократное повторение отдельных слов, а также аналогичных или сходных по форме междометий (*bim bam, pykšt pakšt, bruzdu brazdu, capu lapu, šuldu buldu*).

Удвоение свойственно многим языкам, хотя его важность и продуктивность в них различна. Редупликацией может быть обозначен процесс, который повторяется дважды, однако в некоторых языках, например, в литовском, она может обозначать процесс, который повторяется трижды. Примерами утроения в литовском языке служат *rur uru, kikiki, lalala* и другие.

В литовском языке есть два типа редупликации: удвоение корня/основы/слога (*baubau, bėbė; bobo, būbū, caca, ėė, gaga, kūkū, lala, lili, liūliū)* и целого слова (*tap tap, pinkt minkt, šupt pupt, ling lang, tarkšt patarkšt, čyru vyru*).

У слов литовского языка выделяется полная и частичная редупликация. При полной редупликации происходит удвоение всего слова (*nun u, riri, tprū-tprū).* При частичной редупликации удваивается только отдельная его часть (*tatakšt, lilingt, kekeperst*).

Редупликация корня/основы/слога может быть начальной (префиксальной), финальной (суффиксальной) или внутренней (инфиксальной). Начальная редупликация в литовском языке выражается так: *le-lupt, lI–lingt, ka-karyku, lI–lingu, liu-liučio, drI–dringt, švI–švilpt;* заключительная так: *klikla-kla, klikle-kle, hm-m, šiū-ū;* внутренняя так: *cI–lI–lingt; ta-la-laku, at-gim-giminy.*

Редупликация слова в литовском языке имеет определенные особенности: в повторяющихся формах могут отличаться гласные (*klibum klabum, grundu grandu, plišku pliaušku, tilingu talangu, tykšt taukšt, timpt tampt*), согласные (*šmaukšt pliaukšt, trakšt brakšt, trinkt brinkt, čera mara, čežū vežū,*

čiba riba, salu malu), может быть добавлен префикс (*šliūkš pašliūkš, bumt pabumt, cypt pacypt, čiaukš pačiaukš*) или окончание слова (*strak strakum, strik strikum, cob cobė, kud kuda, kud kudė, kut kuda, rid ridi, tuk tuk u raptu raptais, šuldu buldais, taušku tauškais*).

Удвоение является одним из иконических элементов языка. Отношение между иконичностью и удвоением может быть выражено следующим образом: при общении повторяя (редуплицируя) ту же форму, мы стремимся сказать больше, чем при произнесении или написании слова лишь один раз.

Некоторые из редупликационных слов используются только при удвоении, т. к. вне его оба не имеют смысла (*striuk um buk um, kriku kraku, klibum klabum, šmikštu pašmaukštu, tvinku tvaku, padrikum padrakum*), а также в тех случаях, когда лексическим значением обладает только один из них (*kidi bidi, šaku maku, liku laku, aldri aldra, šuldu buldu*). Кроме того, в литовском языке известны удвоения, элементы которых обладают значением и могут существовать в языке самостоятельно (*šnyru šnaru, trakš patakš, tapu laup u, tipu tapu, pykš paukš*).

Все редупликационные слова, выявленные в Словаре литовского языка, являются неотъемлемой частью языка, однако их употребление может показаться весьма забавным и во многом до конца неизведанным. Эти слова являются редкими лексическими единицами нашей повседневной речи. В разных языках присутствуют разные формы редупликации. Редупликация слов отчетливо проявляется в литовском языке, делая его живее и образнее.

Литовский язык обладает различными языковыми знаками, которые мы употребляем при общении. Удвоение можно назвать избыточным средством коммуникации, но оно делает ее более эффективной и способствует устранению проблем общения.

Секция

«Византийская и новогреческая филология»

Феодор Абу-Курра: арабский мутакаллим или византийский философ?

Беневич Федор Григорьевич
Студент Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия

Феодор Абу-Курра, епископ города Харран в конце VIII — начале IX в. — один из важнейших деятелей арабского христианства в Абассидском халифате. Он родился около 750 г. в городе Эдесса. Образование получил в Палестине, некоторые исследователи связывают его с монастырем св. Саввы. В дальнейшем Феодор стал епископом города Харран. Абу-Курра совершил несколько поездок, чтобы проповедовать христианское халкидонитское учение: в Александрию и в Армению, по приглашению армянского ишхана (князя) Ашота Мсакера. Одно из важнейших событий в жизни Абу-Курры — его участие в дискуссии при дворе халифа Аль-Ма'муна. Умер Абу-Курра около 830 г. [Lamoreux; Беневич].

От Абу-Курры дошло множество трактатов на арабском и греческом языках. Они делятся на две большие группы: в защиту христианства (прежде всего полемика с исламом) и в защиту халкидонитского вероисповедания.

Традиционно считается, что произведения Абу-Курры, стиль и способы ведения полемики, которые он использует, поверглись сильному влиянию арабской философии того времени, калама (aL-kalām) [Griffith]. Основными отличительными чертами калама считается рациональность, то есть апелляция к разуму, что включает частое обращение к логике и интерес к античной философии, также использование суждения по аналогии (aL–qiyās) и диалогичность полемических трактатов. Основными философскими вопросами, которые рассматривал калам, были вопросы свободной воли человека, предвечности Корана, атрибутов Аллаха [Фролова].

Действительно, в трактатах Абу-Курры мы находим множество черт, схожих с каламом. Так как его оппоненты не принимали аргументацию в пользу христианства, основанную исключительно на Священном Писании, Абу-Курре, как и другим арабским христианам того времени, пришлось овладеть Кораном [Swanson]. По той же самой причине Абу-Курре пришлось, как считается, в целом намного реже прибегать к Священному Писанию и обратиться к рациональным аргументам. Трактаты Абу-Курры

в основном построены на логической аргументации, он зачастую обращается к сравнениям и примерам, многие из его произведений написаны в жанре диалога. То есть в полемике с мусульманами Абу-Курра сам становится мутакаллимом (mutakallim), то есть арабским философом.

Особо важно и интересно отметить, что вышеперечисленные черты калама, содержащиеся в антимусульманской полемике Феодора Абу-Курры, также характеризуют и его внутрихристианские трактаты. В своей полемике с монофизитами Абу-Курра опирается прежде всего на четкую логическую терминологию. Практически на каждый рассматриваемый им спорный богословский вопрос он приводит пример или использует сравнения, в его трактатах всегда присутствует оппонент, от лица которого Абу-Курра сам задает вопросы гипотетически направленные против халкидонитского вероисповедания, и затем отвечает на них. При глубоком рассмотрении терминологических изысканий Абу-Курры становится очевидным его неплохое владение трудами позднеантичных комментаторов к Аристотелю. Помимо способов ведения полемики, Абу-Курра, возможно, заимствует и философские проблемы калама, например вопрос о свободной воле человека, или доказательство существования Бога с опорой исключительно на рационалистические аргументы.

Итак, исходя из всего этого, можно предположить, что Абу-Курра не только в своей антимусульманской, но и во внутрихристианской полемике, представляет собой уже не часть византийской культурной традиции, а пример нового христианского арабского богослова, чьи произведения находятся под сильным влиянием исламского калама. Это влияние проявляется, прежде всего, в трех моментах: рационализм, использование суждения по аналогии, диалогичность. Философская тематика трактатов Абу-Курры, как было показано, также зачастую оказывается сходной с каламом.

Тем не менее, при более тщательном рассмотрении предшествующей Феодору Абу-Курре христианской богословской традиции, можно предположить, что влияние калама на Абу-Курру далеко не так однозначно, как это утверждается большинством исследователей.

Если сравнить произведения Феодора Абу-Курры с полемическими трактатами ближайших к нему грекоязычных христианских богословов, можно обнаружить, что все те же черты, которые, как считается, были позаимствованы им из калама, встречаются и у Леонтия Иерусалимского, и у Максима Исповедника, и у Иоанна Дамаскина. Апелляция к логическим аргументам и диалогичность очень характерны для произведений Леонтия Иерусалимского; Иоанн Дамаскин, как известно, написал целую книгу о философской терминологии и широко использовал ее в своей полемике, в то же время в своем «Точном изложении православной веры»

он, так же, как и Абу-Курра, доказывает существование Бога, опираясь исключительно на аргументы разума.

Таким образом, оказывается, что в трактатах Абу-Курры мы находим общие черты как с мусульманским каламом, так и с византийской философией. Невозможно определить, что из них оказало большее влияние на него, однако можно предположить, что на Ближнем Востоке существовало единое философское пространство, основанное на одной и той же философской традиции (неоплатоники, комментаторы Аристотеля), и наследие Абу- урры формировалось на этом фоне.

Литература

Беневич Ф. Г. Федор Абу-Курра // Антология восточно-христианской богословской мысли. Т. 2. 2009. С. 199–210.

Фролова Е. А. История средневековой арабо-исламской философии. М., 1995.

Griffith S.H. Theodor Abū Qurrah, the Intellectual Profile of an Arab Christian Writer of the Abbasid Century // The Dr. Irene Halmos Chair of Arabic Literature Annual Lecture. Tel Aviv, 1992.

Lamoreux J.C. Theodore Abū-Quarrah. Provo; Utah, 2005.

Swanson M.N. Beyond Prooftexting: Approaches to the Qur'an in some Early Arabic Christian Apologies // The Muslim World 88. 1998. P. 6–78.

Особенности репрезентации женского начала в романе Костаса Тахциса «Το τρίτο στεφάνι»

Бечина Анна Александровна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Обращаясь к теме женщины и женского в новогреческой литературе, нельзя обойти вниманием роман Костаса Тахциса «Το τρίτο στεφάνι». Роман Тахциса, безусловно, является одним из крупнейших фактов новогреческой послевоенной прозы и ключевым произведением в творчестве автора. Сюжет романа составляют две женские судьбы, изложенные соответственно двумя героинями, которые проявляют свою сущность при всевозможных жизненных обстоятельствах. Таким образом, обозначен очень широкий спектр традиционных в греческой литературе проблем, связанных с «женской долей». Но в данном произведении автор ставил перед собой иные задачи. Так, например, очень важно, что через призму женского восприятия даны ключевые события истории Греции первой половины XX в.

Художественный мир романа создается при помощи свободного изложения событий своей жизни каждой из центральных героинь. В основном благодаря их образам, а также образам других женщин в произведе-

нии, «женское» существует в романе на нескольких уровнях. Нина выступает в роли рассказчика, именно в ее монолог, адресованный некому лицу, не принимающему участия в развитии сюжета, включен монолог другой главной героини — госпожи Экави. Возможно, этим и обусловлено присутствие в образе Нины некого универсального начала. В ее уста вложены мысли общечеловеческой значимости, не имеющие отношения к полу: о любви к своей родине, о религии, о людях в целом. В то же время она не перестает быть женщиной. Ее жизненный путь — история, знакомая или пережитая на собственном опыте практически любой женщиной любой страны мира. Особенно отчетливо это видно при анализе ее отношений с мужчинами: от пылкой влюбленности в юности через разочарования она проходит путь к спокойной прагматичности в зрелом возрасте. Экави же — воплощение национального колорита, в ее образе присутствуют традиционные представления о гречанке с бурным нравом и бесконечными страданиями, своего рода развитие женского начала на национальной почве. Этот персонаж, пожалуй, прорисован наиболее объемно. Госпожа Экави обнажает свой внутренний мир в процессе акта рассказывания о событиях своей жизни и создает тем самым свой собственный мир, раскрывает женскую душу как вместилище заблуждений, сомнений, страхов, иллюзий. Для нее как будто не существует ничего, кроме ее болезненных отношений со своими детьми, весь мир сосредоточен вокруг бедствий ее семьи, которая, в свою очередь, сосредоточена вокруг Димитриса, ее любимого ребенка, потеря которого становится тождественной вселенской катастрофе. Это особенно показательно, т. к. история ее жизни разворачивается на фоне важнейших событий в истории Новой Греции. Вполне естественной кажется ассоциация образа страны с образом женщины. Несмотря на обилие образов женщин в романе именно образ Экави соотносится с образом Греции. Эту мысль озвучивает Нина, называя при этом свою подругу Экави «немного сумасшедшей». И действительно, восприятие мира у Экави искаженное, отличное от нормального, особенно на фоне образа самой Нины.

В характере Экави иррациональность доведена до предела. Масштабность эмоций в этом образе наводит на мысль о непосредственном влиянии древнегреческой трагедии. В подтверждение этому можно привести слова самого Тахциса о своем романе, в одном из интервью автор заметил: «Στο *Τρίτο στεφάνι* οι Έλληνες είναι όπως ήταν στην ομηρική εποχή στην κλασική εποχή και στο Βυζάντιο» (В романе «Третий венец» греки такие же, какими они были в гомеровскую эпоху, в классическую эпоху и в Византии. *Перев. — мой*) [Συνομιλία με τον Γ. Κ. Πηλιχό: 154]. Тахцис широко использует в своем произведении имена древнегреческой литературы и мифологии, что обращает внимание опять же на образ Экави-Гекубы,

история жизни которой — современный аналог древнегреческого сюжета. Обращение к древности наполняет образ еще большей значимостью, придает ему глобальный смысл. Трагедия античной Гекубы разворачивается на фоне крупнейших катаклизмов прошлого, ассоциация этой трагедии с трагедией Гекубы современной позволяет ассоциировать события новейшей истории с падением Трои; это, с одной стороны, актуализирует историю, а с другой — возвышает в глазах читателя происходящее в наши дни.

Таким образом, женское начало реализуется в романе на нескольких уровнях как универсальное, общечеловеческое, что позволяет автору высказывать свою точку зрения по интересующим его вопросам; как женское «интернациональное» и «национальное»; и, наконец, как вневременное.

Литература

Ταχτσής Κ. Το τρίτο στεφάνι. Αθήνα, 2009.

Από την χαμηλή σκοπιά. Τα περισσότερα βιβλία είναι σκουπίδια. Συνομιλία με τον Πηλιχό Γ. Κ., περιοδικό Ταχυδρόμος. Αθήνα, 2006.

Цветовой код в греческих фразеологизмах

Боброва Ольга Борисовна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Цветонаименования как лексическая группа давно привлекают внимание исследователей. Литература, посвященная лингвистике, психологии и культурологии цветообозначения обширна и посвящена самым разнообразным проблемам, начиная от связи цветообозначений с нейронными реакциями, происходящими в человеческом мозгу, и заканчивая определением значения каждого цветообозначения с помощью физических свойств света, например, интенсивности или длины волны. Однако зачастую результаты таких исследований приносят небольшую пользу, так как главное, что интересует именно лингвиста — значение слова, то есть то, что люди подразумевают, употребляя то или иное цветообозначение, не имея никакого представления о том, как с этим словом связаны длина волны, интенсивность и прочие физические факторы [Вежбицкая: 236].

В свою очередь, то, «что люди имеют в виду», напрямую связано с представлением человека о мире и о своем месте в нем. Иными словами, язык как система и совокупность знаков соответствует модели мира, принятой в человеческом сообществе. Модель мира представляет собой сокращенное и упрощенное отображение суммы представлений о мире

и включает в себя обработанную и систематизированную информацию о среде, человеке и их взаимодействии [Цивьян: 5].

Описание модели мира существенно облегчается при использовании диалектического метода, т. е. системы оппозиций, предполагающей наличие противопоставленных друг другу признаков, имеющих соответственно положительные и отрицательные значения и связанных с пространством — *верх / низ*, временем — *лето / зима*, социальными категориями — *мужской / женский*. Существуют также бинарные оппозиции, связанные с цветом — *белый / черный*, *красный / черный* [Цивьян: 5–6]. Исследование понятия «цвет» в таком контексте невольно подталкивает к мысли, что эта категория универсальна для человеческого сознания, а значит, и для языка, однако сравнительное исследование ряда языков показало, что во многих из них ни собственного, ни заимствованного понятия «цвет» нет. Тем более не являются универсалиями конкретные цветообозначения. Универсально понятие «видеть» и связанное с этим различие между временем, когда человек видит («день»), и временем, когда он не видит («ночь») [Вежбицкая: 232]. В свою очередь, бинарная оппозиция *день / ночь* во многих культурах напрямую соотносится с оппозицией *белый / черный*, а также *цветной / черный*, *свет / тьма*, *хороший / дурной*.

Противопоставление черного и белого мыслится человеком как самое естественное и очевидное. Объяснений этому может быть много, но наиболее близким к истине представляется версия о том, что для человеческого сознания существенно противопоставление возможности и невозможности видеть окружающее (день и ночь), а также связанное с этим отсутствие всякого цвета (черный) или присутствие всех возможных цветов (белый). Логичной поэтому представляется связь черного с неизведанным, таинственным, опасным, враждебным, колдовством, подземным миром и смертью. Эта связь различными способами отражается на лексическом уровне. Слово *μαύρος* (‘черный’), помимо основного своего значения, имеет и ряд метафорических — ‘жалкий’, ‘несчастный’, ‘враждебный’, ‘злобный’, ‘горький’, ‘приносящий боль’. Во фразеологизмах это цветообозначение используется прежде всего для описания физического состояния человека: устойчивые выражения *μου μαυρίζει την ψυχή μου/μου μαυρίζει την καρδιά / μαύρισε το μάτι μου* (букв. «делает черной мою душу» / «делает черным мое сердце» / «у меня глаз почернел») обозначают, соответственно, состояние физического и душевного страдания, а также душевную боль, вызванную длительным отсутствием дорогого человека. Ту же функцию выполняет черный цвет и в фразеологизме *μαύρα δάκρυα* (букв. «черные слезы»), который точно соответствует русскому «горючие слезы» (плакать горючими слезами).

Многочисленны случаи использования черного цвета для описания катастрофического положения, тяжелой жизненной ситуации: *τα βλέπω όλα μαύρα / τα βάφω μαύρα / μαύρο χάλι (μαύρα χάλια) / είμαι στα μαύρα / έχω τα μαύρα μου* (букв. «вижу все в черном цвете» / «все крашу в черный цвет» / «черная беда» / «вокруг меня черно» / «у меня чернота»).

Тесно связан черный цвет с представлениями о подземном мире и смерти. На это указывает, например, фразеологизм *μαύρο φίδι που σ'έφαγε* (букв. «тебя сожрала черная змея»), где враждебные человеку силы зла и смерти персонифицированы и представлены в образе черной змеи.

С подземным миром соотносится также и образ, появляющийся во фразеологизме *ρίχνω μαύρη πέτρα πίσω μου* (букв. «бросаю позади себя черный камень»). Так говорят, когда человек уезжает навсегда из прежнего, обжитого, места, и черный камень, служащий границей между прежней и новой жизнью, уже невозможно переступить, как и ту границу, которая разделяет мир мертвых и мир живых.

Фразеологизмы с использованием белого цвета не так многочисленны, несмотря на наличие нескольких соответствующих цветообозначений (χλωμός / χλομός / άσπρος / λευκός), что, вероятнее всего, объясняется более значительной ролью оппозиции цветной / черный. Примечательно в этом смысле слово χρωματιστός (цветной), которым можно обозначить предмет любого цвета или цветов, кроме черного или белого, так как здесь они противопоставляются не друг другу, а остальным цветам.

Красный цвет в первую очередь ассоциируется с цветом крови, поэтому основные его значения — жизненная сила, движение, тепло, огонь, а также агрессия, жестокость и опасность. При описании человеческого тела использование красного цвета прежде всего обозначает силу и здоровье, примером использования красного цвета для обозначения опасности может служить выражение *χτυπάει κόκκινο* (букв. «бьет красным»), описывающее состояние наивысшего напряжения.

Литература

Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание. М., 1997.
Цивьян Т. В. Модель мира и ее лингвистические основы. М., 2009.
Μπαμπινιώτης Γ. Λεξικό της νέας ελληνικής γλώσσας. Αθήνα, 2002.

Пищевой код в греческом фольклоре: выпечка в греческой календарной обрядности

Вертман Оксана Викторовна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В данной работе рассматриваются различные виды выпечки, фигурирующие в греческих обрядах календарного цикла, как элемент пищевого кода греческой традиционной культуры.

Хлеб — один из основных, базовых видов пищи человеческого общества. В жизни человека из традиционного общества, которое до недавнего времени составляло большинство населения Греции, он играет особенно большую роль. В частности, разнообразные изделия из теста неизменно сопровождают очень многие греческие праздники и обряды.

Несмотря на большой интерес к Балканскому региону в науке, существующие на настоящий момент исследования по греческому фольклору и этнографии носят в основном описательный характер, этнолингвистических работ немного, а по интересующему нас материалу они вовсе отсутствуют. По этой причине, а также в связи с обширностью и разнообразием предметов выпечки в греческой народной культуре, данное исследование представляется весьма актуальным и необходимым.

В работе предпринята попытка классификации лексического материала по хлебным изделиям, в соответствии с занимаемым ими местом в обрядовой системе. Источник материала — монография Г. Мегаса [Μέγας], лексемы приводятся в используемой Мегасом (устаревшей) орфографии.

В первую очередь выделяются лексемы, использующиеся как общие обозначения основных типов изделий из теста: *κουλλούρα, κουλλούρι, τσουρέκι, πίττα, ψωμί*.

Вторая группа — изделия, имеющие четкую привязку к конкретным календарным событиям, изготовляющиеся лишь для определенного праздника: *Χριστόψωμο* (рождественский хлеб), *Βασιλόπιττα* (новогодний пирог), *σαρακοστοκουλλούρα*, *Λαμπροκουλλούρα*, *κουλλούρες της Λαμπρής* (пасхальная выпечка), *σαραντόπιττα* (на день 40 мучеников), *μαγιοκουλλούρα* (готовится на Пасху, но хранится до первого мая), *Λάζαροι*, *τζιτζιροκούλλικο*, *γίλλες*, *λειψόπιττα*. Лексемы, их обозначающие, часто связаны с названиями праздников. Изделия, выпекаемые на Новый год и Пасху, богато украшаются, имеют много разновидностей, каждая из которых имеет свое название. Например, *κουλλούρες της Λαμπρής* в зависимости от формы, которую им придают, могут называться *κουτσούνες*, *κουζουνάκια*, *κοφίνια*, *καλαθάκια*, *δοξάρια*, *αυγούλες*, *λαζαράκια*.

К третьей группе можно отнести виды выпечки, которые могут приготавливать повседневно в течение года, но они также становится атрибутом какого-либо праздника: в определенный день года именно они присутствуют на праздничной трапезе: *γαλατόπιττα*(‘молочный пирог’, пирог с начинкой из молочного крема), *γαλόπιττα* (то же), *τυρόπιττα* (пирог с сыром, присутствует на столе в конце Карнавала, а также на Пасху), *σπανακόπιττα* (пирог со шпинатом, его едят в первую субботу Великого поста), *καρυδόπιττα* (пирог с грецкими орехами, едят после трехдневного полного поста в начале Великого поста), *τηγανόπιττα*, *λαχανόπιττα* (пирог с овощами, его готовят в Вербное воскресенье и относят пастухам), *κολοκυθόπιττα* (пирог с кабачками, едят в первую субботу Великого поста). Из них γαλατόπιττα, изготавливаемая, в частности, на Вознесение (Ανάληψη), связана с народным названием праздника — *Γαλατοπέφτη* (в этот день молочные продукты составляют основу трапезы; все излишки еды, приготовленной из молока в этот день, раздают). Сюда же можно отнести *τηγανίτες* и *κουταλίτες* — это обычные оладьи, которые по-особому осмысляются в день Сорока мучеников: их готовят 40 штук (здесь пищевой код сочетается с числовым).

Также можно параллельно выделить группу хлебных изделий, которые исполняют одинаковую функцию во время различных обрядов в течение года: это изделия, которые дают как угощение колядующим детям (на Рождество, Новый год, Пасху); то, что готовят в дни поминовения усопших и съедают / раздают, в частности, бедным; выпечка, используемая в гаданиях (*αρμυροκουλλούρα*, *αρμερόπιττο* — очень сильно посоленный хлеб, кусочек его кладут ночью под подушку, гадая на суженого во время масленичного карнавала, в Чистый Понедельник, в день летнего солнцестояния).

Выделяются, кроме того, изделия, наделенные в народном представлении магической силой: используются в качестве оберега (*χριστόψωμο*, *κουλλουράκια*, которые пекут в среду на пятой неделе Великого поста); при гаданиях (уже упомянутая *αρμυροκουλλούρα*); могут вылечить пса от бешенства (*κουλικάκι*).

Отдельно можно также выделять предметы выпечки, участвующие в акциональном коде — т. е. те, с которыми производятся какие-либо обрядовые действия (например, в Эпире κουλλούρες, изготавливаемые на праздник Св. Трифона, катят по виноградникам, полям и садам, и при этом поют: «Трифон многоплодный, иди сюда, в мой виноградник и в мое полюшко, поедим и выпьем» [Μέγας: 88]).

Проделанная работа показывает сложность и многофункциональность представлений о хлебе в греческой народной культуре. Предложенная классификация может послужить основой как для более глубокого

исследования собственно греческого пищевого кода, так и для сопоставления с представлениями, существующими у соседних с греками народов, для сравнительного изучения этнолингвистических особенностей балканского региона.

Литература

Μεγας Γ. Ελληνικές γιορτές και έθιμα της λαικής λατρείας. Αθήναι, 1976.

Автобиография Никифора Влеммида: монах и ученый в одном лице. К вопросу о столкновении христианских и эллинистических идеалов в Византии

Кладова Анна Александровна
Студентка Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия

Столкновение христианских и эллинистических традиций — одна из характерных черт византийской культуры. Для представителей образованных кругов остро стоял вопрос сочетания «внутренней» и «внешней» учености. Большинство византийцев попросту игнорировали противоречия, возникавшие между двумя учеными традициями, и успешно сочетали в себе обе. Тем не менее, проблема продолжала быть актуальной, и некоторые византийцы осознавали и ее и размышляли о ней [Angold: 249].

Писатель XI II в. Никифор Влеммид (1197 — ок.1269) — яркий пример византийца, сумевшего преуспеть на пути как церковной, так и светской учености; будучи монахом и богословом, он одновременно являлся ученым. Уже прославившись своим подвижничеством, Влеммид, тем не менее, не оставлял занятий светскими науками. Из такой характеристики личности и творчества Влеммида сам собой следует вопрос о том, как он воспринимал столкновение христианской и эллинской учености, «монашеского и эллинского созерцательных идеалов» [Angold: 249]. Определенную информацию по этому вопросу мы можем почерпнуть из автобиографии писателя.

Г. Миш, автор фундаментального труда по истории автобиографического жанра, считал, что две книги автобиографии соответствуют двум мировоззренческим позициям и, соответственно, двум традициям — христианской и эллинистической. По мнению ученого, в произведении Влеммида отражено противостояние двух традиций друг с другом [Misch: 837]. Дж.А. Мунитиз последний издатель автобиографии, подробно ее исследовавший, отвергает разделение, сделанное Мишем [Munitiz: 249]. Мунитиз, подробно проанализировавший автобиографию Влеммида в своей статье об автобиографиях в Византии, во многом соглашается с Мишем,

однако идет еще дальше в описании «конфликта идеалов». Он утверждает, что в своей «созерцательной жизни» монаха Влеммид попытался «совместить эллинистические и монашеские элементы», однако в конце концов осознал, что это невозможно. По мнению Ангольда, к моменту написания автобиографии гуманистические идеалы мало привлекали писателя. Ученый утверждает, что в первом томе Влеммид выражает идею отрицания эллинистической учености, а во втором предоставляет ответы на многочисленные вопросы, возникающие в связи с таким отрицанием. Влеммид, по словам Ангольда, демонстрирует, что «внешнее» образование было необходимо ему исключительно как инструмент для богословствования и защиты православной веры в ходе догматических дискуссий [Angold: 249].

Более убедительным представляется мнение, что сочинение Влеммида выражает скорее мирное сосуществование двух традиций и двух идеалов, притом автор не просто игнорирует проблему, но выражает свой взгляд на нее. Влеммид акцентирует внимание читателей на том, что человек должен осознавать, что всякое благо, в том числе и науки, исходит от Бога: «…я…узнал…о *Том, Кто учит человека разумению* [Пс. 93:10], и не взирал на Него с пренебрежением, но у Него первого испрашивал знания, и у Него же — всяческого руководства», (I,3) (текст приводится по изданию Мунитиза см. список литературы; перевод мой) — так пишет Влеммид в начале первого тома своей автобиографии. Там же он уделяет много внимания рассказу о своем обучении «внешним» наукам, и в рассказе этом нет ни тени того «отрицания», о котором пишет Ангольд. Влеммид произносит целый панегирик астрономии — а эта наука отнюдь не входит в число тех, которые могли поспособствовать его теологическим изысканиям. Подробный рассказ о светском образовании Влеммида следует сразу за вступлением к первой книге. Влеммид объясняет: «Коль скоро для явленных в этот мир разумными (λογικοῖς) разум (λόγος) — достойнейшее, сперва я вспомню о благодеянии в области наук (λόγοις), ведь и после названного явления [в мир] оно первое по порядку» (I, 2). Влеммид воспринимает свое образование позитивно, оно не является для него «само по себе несущественным», как пишет о том Ангольд; изучение светских наук не противоречит христианским и монашеским идеалам Влеммида. Во второй книге заметка об образовании гораздо короче и уже не следует сразу за вступлением. Ангольд делает из этого вывод, что таким образом Влеммид демонстрирует следующую позицию: эллинистическая ученость не самоценна, она нужна постольку, поскольку помогает в богословских трудах и защите истинного вероисповедания. Точка зрения Ангольда, однако, представляется вчитыванием смыслов в текст Влеммида. Писатель действительно сокращает информацию об образовании во второй книге,

но это вполне соответствует программе, заявленной им самим во вступлении ко второму тому. Там писатель объясняет, что намеревается дополнить первый том еще не упомянутыми сведениями, а если и упомянет что-то вторично, то только наиболее важные моменты, и сделает это для уточнения и внесения ясности. Нужно отметить, что об образовании Влеммида сказано во второй книге действительно гораздо яснее и последовательнее, хотя и короче.

Неверно было бы утверждать, что в автобиографии Никифора Влеммида выражено убеждение автора в том, что «сочетать монашеские и эллинистические элементы» в жизни мыслителя и ученого невозможно. Автобиография отражает скорее следующий взгляд: именно непрестанное стремление к Богу, «источнику всякого знания», отражающееся в добродетельной жизни и полной внутренней сосредоточенности на Нем, в сочетании с учением, занятиями науками (в том числе светскими) и есть лучший и достойнейший человеческий удел.

Литература

Angold M. The *Autobiographical Impulse* at Byzantium // Dumbarton Oaks Papers V. 52. 1998. P. 225–257.

Munitiz J. A. Hagiographical autobiography in the 13th century // Byzantinoslavica 53. 1992. P. 243–249.

Misch, G. Geschichte der Autobiographie. V. II I. Frankfurt, 1962.

Nikephoros Blemmydes. A partial account / Introd., transl., notes J. A. Munitiz. Leuven, 1988.

Концепт κόσμος в греческой языковой картине мира (от античности к Средневековью)

Шабля Елена Вадимовна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Данная работа представляет собой попытку реконструкции концепта, соответствующего имени κόσμος, через анализ употребления этого слова на материале текстов греческих авторов дохристианской эпохи и эпохи Средневековья, выявив изменения, которые претерпел рассматриваемый концепт в языковом сознании носителей греческого языка с течением времени и вследствие смены нравственно-религиозной парадигмы с языческой на христианскую.

В древнегреческо-русском словаре [Вейсман: 725] слово κόσμος трактуется как многозначное, при этом у него выделяются три основные значения: украшение, порядок, мир / вселенная.

Для сознания русского человека вышеприведенные значения представляются практически никак не связанными между собой и соответствуют нескольким различным концептам. В греческом языковом сознании дохристианского периода все они объединены идеей «гармоничное расположение частей целого». Так, для носителей греческого языка указанного периода κόσμος (порядок) — это: 1. Гармоничная, методичная организация элементов целого / предметов; 2. Размещение в определенной очерёдности или определённым образом, в соответствии с определенными правилами / принципами, так что каждый элемент занимает подобающее ему место, регулярная последовательность. Κόσμος (украшение) — все, что используется для создания положительного эстетического эффекта путём гармоничной организации частей целого); κόσμος (мир, вселенная) — это некая система, включающая в себя всё сущее, и в которой все функционирует в соответствии с определенными правилами / принципами, где каждому элементу отведено заданное этим порядком место.

Имя κόσμος являет пример радиального типа многозначности с центральным объединяющим понятием «порядок». В паре значений «украшение» — «порядок», имеет место метонимическое отношение, основанное на смежности обозначаемых объектов. «Порядок» — это то, что обеспечивает гармонию. «Украшение» — это то, что эту гармонию поддерживает, создает, подчеркивает. Так, для греческого языкового сознания «украшение» — это то, что подчеркивает «порядок», гармоничную организацию; украшает то, что вписывается в определённую систему, в определенные правила; то, что правильно. Тогда трактовка значения «украшение» как «краса, честь, слава» получает новые семантические ассоциации — не просто метафорический перенос по принципу «украшение внешнее, для тела — украшение внутреннее, для духа», а ещё и по принципу «украшение, потому что правильно, потому что соответствует этическим нормам»: γυναιξί κόσμον η σιγή φέρειν (молчание украшает женщину) [Sophocles]. В паре значений «порядок — вселенная», на наш взгляд, наличествуют метафорические отношения, т. е. отношения, традиционно характеризуемые как основанные на сходстве, подобии обозначаемых явлений. Так «вселенная» — это «упорядоченное сущее», «порядок бытия». Отношения в паре значений «порядок — вселенная» могут трактоваться как отражение концептуальной метафоры «государственный (армейский, в полисе) порядок — устройство вселенной» (Исократ). Другими словами, процессы, происходящие во вселенной, осмысливались в категориях, связанных с понятием «порядок» и близких, знакомых носителям языка из жизни (порядок в полисе, в армии и т. п.). Все компоненты смысла имени κόσμος объединены общими идеями «должное», «благое», что об-

уславливает наличие положительных коннотаций даже у такого, казалось бы, нейтрального значения слова κόσμος, как «вселенная». Рассматриваемое имя в древнегреческом языке противопоставляется концепту χάος.

В текстах на греческом языке, созданных в эпоху Византии, т. е. после распространения христианского учения, слово κόσμος встречается во всех трех вышеупомянутых значениях, восприятие же идеи κόσμος как мира / вселенной претерпевает изменения. Для носителей древнегреческой культуры мир был самодостаточным, всецело гармоничным, а имя κόσμος имело практически исключительно положительные коннотации, было сопряжено с идеей блага и должного, κόσμος представал как нечто единое, цельное и упорядоченное. С приходом христианства идея κόσμος (в значении «вселенная») раскололась: мир был разделён на две неравноценные части — мир, горний, божественный, и мир земной, людей. Земной мир, с одной стороны, продолжал восприниматься как упорядоченный и гармоничный, но упорядоченность эта трактовалась уже не так как в дохристианскую эпоху (т. е. как имманентно присущее миру свойство), а как повиновение Божией воле. По выражению С. С. Аверинцева, мир находится в отношении покорности Богу [Аверинцев: 89]. С другой стороны, земной мир видится как ущербный, отдалившийся от Бога, находящийся во власти греха: ου μόνον θαυμαστόν και μέγαν τον κόσμον εποίησεν, αλλά και φθαρτόν ([Бог] создал мир не только великим и достойным восхищения, но и тленным) [Joannes Chrysostomus]. Такое восприятие повлекло за собой появление отрицательных коннотаций у имени κόσμος, одним из определений к этому имени стала употребляться, например, характеристика πονηρός, что напрямую указывает на связь идеи κόσμος с дьявольской стихией, поскольку πονηρός является одним из эпитетов Сатаны в греческом языке. В средневековых греческих текстах именем κόσμος наиболее часто называется именно земной мир; так, прилагательное κοσμικός (мирской, светский) отсылает именно к реалиям повседневной людской жизни и противопоставляется такому понятию, как μονάζων, т. е. «монашествующий», т. е. живущий с Богом. Таким образом, в средневековом языковом сознании κόσμος противопоставляется в т. ч. Богу.

Литература

Вейсман А. Д. Греческо-русский словарь. СПб., 1899.
Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1997.
Joannes Chrysostomus. Ad popul um Antiochenum. Vol. 49. P. 115, l. 25 (TLG).
Sophocles Trag., Ajax. Line 293 (TLG).

Секция

«Германская и кельтская филология»

Лексика охоты в романе «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь»: к вопросу о французских заимствованиях

Волконская Мария Андреевна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

К концу XIV в., времени написания «Сэра Гавейна и Зеленого Рыцаря», многие французские заимствования прочно вошли в английский язык. Популярность французских рыцарских романов привела к тому, что английские авторы стали использовать в своих произведениях куртуазную французскую лексику. Это верно и для «Сэра Гавейна». Но в то же время в этом романе есть слова с узкой сферой референции, необходимые для описания «антуража» эпохи, предметов и явлений рыцарской культуры: одежды, архитектуры, доспехов, этикета и охоты.

В мирное время охота была одним из основных времяпрепровождений феодала: не только развлечение, но и школа верховой езды, подготовка к войне, источник пропитания. Исторически складывается определенная терминология охоты (преимущественно французского происхождения), описывающая все ее тонкости, знание которой отличало знать от простолюдинов. Значение этой терминологии неоднократно подчеркивалось: «…все, связанное с охотой, “должно быть сделано и названо правильно, ибо верно произнесенные слова проистекают от знания, особенно с тех пор, как манера речи была установлена в соответствии с искусством охоты”» [Putter: 354–355]. Эта терминология нашла свое отражение как в специальной, так и в художественной литературе; первые английские учебники по искусству охоты были написаны по-латыни, в XIII в. распространение получили книги на французском языке, а с начала XV в., после появления трактата *The Master of Game* Эдуарда Нориджа — на английском.

Описаниям охоты посвящена третья часть «Сэра Гавейна», в которой хозяин замка Лорд Бертилак и Сэр Гавейн выполняют свой уговор обмениваться каждый вечер теми вещами, что были приобретены ими за день. Три раза Лорд выезжает на охоту (на оленя, вепря и лиса), трижды Гавейна искушает жена Лорда в замке. Среди терминов охоты, которые встречаются в поэме, можно выделить несколько групп:

1. Лексика, связанная с подачей охотничьих сигналов: bugle «охотничий рог» < стфр. bugle; mote «одна нота, издаваемая охотничьим рогом»

< стфр. mot; prys, тип сигнала < стфр. prise, причастие прошедшего времени от prendre «брать, хватать»; rechate «подавать сигнал к сбору охотников» < стфр. rechater);

2. Лексика, связанная со строением и разделкой добычи: avanters «потроха оленя» < англо-норм. *avanter; boweles «кишки» < стфр. bo(u)el; brawen/brawne «мясо вепря» < стфр.brao(u)n; fourchez «ноги» < стфр. fo(u)rche; hastlettez «съедобные кишки» < стфр. hastelet; haunche «задняя нога оленя» < стфр. ha(u)nche; noumbles «потроха оленя» < стфр. no(u) mbles; paumez «широкая часть рогов лани» < стфр. paume; paunchez «отделы желудка жвачных» < англо-норм. pa(u)nche;

3. Лексика, связанная с традициями, приемами и техникой охоты: asay «проверка мяса» < стфр. essai; выражение corbeles fee «дань ворона» (хрящик, который традиционно оставляли воронам [Tolkien: 113]); resayt, группы загонщиков, пытавшиеся убить оленей < стфр. receite; stablye «загонщики» < стфр. establie; trystor/tryster «группа охотников» < стфр. tristre; rehayte «подбадривать собак» < стфр. rehait(i)er; обозначения требухи, которой кормили собак после разделки туши: querré, потроха, собранные на освежеванной шкуре < стфр. cuir(i)ée от cuir «прятать»; rewarde, кормить потрохами, которые кидают на землю < англо-норм. rewarder;

4. Наименования собак, охотников, процесса охоты и т. п.: braches «собаки, ищейки» < стфр. brachet; kenet «маленькая собачка» < англо-норм. kenet, ср. стфр. chenet; titleres «сменные собаки» < стфр. title; cacheres «охотники» < англо-норм. cach(i)ere; chef (huntes) «главные (охотники)» < стфр. chief; chace «охота» < стфр. chace; chasyng «погоня, преследование» < стфр. chac(i)er; quest «преследование, травля» < стфр. queste.

С одной стороны, эти «termina technical» материальной культуры привлекают внимание читателя, отсылают его к точной детали и создают в его воображении конкретную картину. Употребление автором подобной денотативно обусловленной лексики указывает и на тот круг людей, на который ориентирован текст. Это слова-сигналы, за каждым из которых стоит точное понятие, предмет или действие из сферы, непонятной для непосвященных. С другой стороны, эта лексика выявляет принципы организации автором своего словаря, которые отличны от классического аллитерационного стиха. Так, например, в язык поэзии аллитерационного возрождения легко входили слова из непоэтических контекстов.

Примечательно, что в описаниях охоты преобладают исконная лексика и скандинавизмы, французские термины редки (напротив, диалоги Гавейна и Леди, происходящие в то же время в замке, построены на галлицизмах). В сценах охоты для автора важна прежде всего контрастность лексики, благодаря которой удается создать своего рода «переклички» между разными мирами романа — «внекультурным», диким, и «куль-

турным», куртуазным. Лексика охоты употреблена здесь в своем прямом значении, но в то же время метафорически она отражает куртуазный мир, ту «охоту» на Гавейна, что ведет Леди в замке (так, уговаривая Гавейна принять ее подарок, она называет его rewarde bi resoun «награда по праву» 1804, однако ср. 1610, 1918, где rewarde — термин охоты). Этот лексический параллелизм тесно связан с композицией и сюжетом всего романа в целом.

Литература

Putter A. The Ways and Words of the Hunt: Notes on Sir Gawain and the Green Knight, The Master of Game, Sir Tristrem, Pearl, and Saint Erkenwald // The Chaucer Review. 2006. Vol. 40, № 4. P. 15–38.

Sir Gawain and the Green Knight / Ed. by J.R.R. Tolkien and E.V. Gordon. Oxford, 1968.

Эмфатическое употребление конструкции vera að + V_{inf} в современном исландском языке

Диева Екатерина Алексеевна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

За последние десятилетия продолженная конструкция в исландском языке стала более употребительной. Частотность конструкции обусловила выход ее за рамки исконного значения — продолженного действия. Речь идет о так называемом эмфатическом употреблении конструкции vera að + $V_{inf.}$

Все примеры этого употребления в исландском языке можно разделить на четыре основные группы:

1. Предложения с отрицанием:

Ég er nú reyndar ekki að öskra Tumi... — Я вовсе не кричу, Туми [Grimsdóttir: 226].

Grímur minn ég er ekkert að reka á eftir þér en þú mátt nú ekki gleyma skólanum — Дорогой Гримур, не подумай, что я тебя опекаю, но ты не должен забывать об учебе [Guðmundsson: 271].

2. Hvað («что») + конструкция vera að + V_{inf}:

Hvað er hún að minna hann á þvott. Bölvaðan þvott. Þetta er í rauninni allt þvottinum að kenna — Зачем она напоманиет ему о белье? К черту эта стирка. Это она во всем виновата! [Grimsdóttir: 212]

Hvað ertu að hugsa að vera ekki búinn að klæða þig! — Как, ты еще не одет!? [Jónsson].

3. Конструкция vera að + V_{inf} с отрицанием в повелительном наклонении:

Vertu ekki að spyrja svona spurningar! — Не задавай таких вопросов! [Friðjónsson: 110]

Vertu ekki að hafa áhyggjur, það er engin ástæða til þess — Не беспокойся, для этого нет никаких причин [Friðjónsson: 110].

4. Примеры без отрицания:

þú veist að þetta er frímerkjabók sem afi átti. Þetta eru verðmæt frímerki. Ég ætlaðist ekki til að þú værir að gefa þau — Ты же знаешь, что это альбом с марками моего дедушки. Это ценные марки. И я не хотела, чтобы ты их кому-нибудь давал [Guðmundsson: 99].

Исландские грамматисты Йоун Фридьоунссон [Friðjónsson: 109] и Хёскульдур Трауинссон [Þráinsson: 495–496] особо выделяют это употребление, отмечая отсутствие в нем дуративного значения. Фридьоунссон называет это значение *áherslumerking* («эмфатическое, усилительное значение») и отмечает, что оно, как правило, встречается в настоящем времени и в отрицательных предложениях. Таким образом, продолженная конструкция усиливает отрицание. Трауинссон называет это значение *háttarmerking* и также пишет о том, что оно сопутствует отрицанию (как, впрочем, и некоторым наречиям). Важно указание автора на то, что в этом значении с продолженной конструкцией часто употребляются глаголы состояния, которые обычно не употребляются с данной конструкцией:

**Hann er að búa í Reykjavík.*

Ho: Ég er þá ekkert að búa lengur í Reykjavík fyrst ég kemst ekki í borgarstjórn! — Я не собираюсь больше жить в Рейкьявике, раз мне не дают работу в мэрии [Grimsdóttir: 340].

**Þú ert að sofa á nóttunni.*

Ho: Þú ert ekki mikið að sofa á nóttunni! — Ты мало спишь ночью!

Также эмфатически с продолженной конструкцией могут употребляться непредельные глаголы, которые обычно с этой конструкцией имеют значение продолженного действия:

а) Дуративное значение: *Ásgrímur var að lesa í námsbókun um* — Аусгримур читал учебники.

б) Эмфатическое значение: *Ásgrímur var ekki mikið að lesa í námsbókun um!* — Аусгримур плохо читал учебники.

С одной стороны, можно предположить, что свойственное непредельным глаголам дуративное значение присутствует и при эмфатическом употреблении. Оба предложения *Ásgrímur var að lesa í námsbókun um* и *Ásgrímur var ekki mikið að lesa í námsbókun um!* содержат непредельный глагол *lesa* «читать», который обозначает процесс и в первом, и во втором предложении. Однако, во втором предложении очевидно, что говорящий делает акцент не на процессе или продолженности действия, а на его ре-

зультате. В какой-то степени можно сказать, что в этом значении продолженная форма сближается с перфектом. Приведем еще один пример: *Ég er ekki að ímynda mér neitt (Я ничего не воображаю).* Предложение содержит глагол *ímynda* «представлять, воображать», который является непредельным, но на первый план говорящий выдвигает отрицание факта надуманности, нереальности сказанного, а продолженное значение в предложении отсутствует.

Следует отметить, что предложения с непредельными глаголами не всегда однозначны. В некоторых эмфатических употреблениях присутствует и значение процессуальности, как, например: *Vertu ekki að tala um þetta! (Не говори об этом! / Перестань говорить об этом!).* Тем не менее, носители языка выделяют здесь прежде всего эмфазу — акцент на намеренности действия, решении субъекта — еще одно значение, которое часто присутствует при эмфатическом употреблении. В таком предложении, как *Hann var ekki að hjálpa mér mikið* (Он не очень помог / помогал мне), акцент делается не на процессе, а на результате и на нежелании субъекта помочь. Оттенок намеренности субъекта присутствует и в таких примерах, как:

Vertu ekki að horfa á mig! — Не смотри на меня! [Grimsdóttir: 67]

Vertu ekki að sitja svona í allan daginn! — Не сиди так целыми днями! [Bergsson: 15]

Подводя итоги, можно сказать, что эмфатическое употребление в исландском языке превращает имперфектив в перфектив. Действие или ситуация представляется как целое, сжимается его временна́я структура и основной акцент переносится на намеренность субъекта.

Литература

Bergsson G. Svanurinn. Reykjavík, 1992.
Friðjónsson J. Samsettar myndir sagna. Reykjavík, 1989.
Grimsdóttir V. Kaldaljós. Reykjavík, 1987.
Guðmundsson E. M. Englar alheimsins. Reykjavík, 1993.
Jónsson J. H. Orðastaður — orðabók um íslenska málnotkun.. Reykjavík, 2001.
Þráinsson H. Íslensk tunga.3, Setningar: handbók um setningafræði. Reykjavík, 2005.

Сочетания неличных форм глаголов hâben, sîn и werden в средневерхненемецком

Ильина Татьяна Александровна
Аспирантка Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия

Глаголы hâben, werden и sîn во всех периодах истории немецкого языка сочетаются с различными видами причастий (I + II) и с инфинитивом.

В средневерхненемецком сохраняются все старые именные формы глагола, которые были характерны для древневерхненемецкого периода. Характер этих сочетаний и их функционирование в предложении в средневерхненемецком разнообразен.

Многие исследователи выделяют четыре неличные формы глагола:

1) Причастие настоящего времени; 2) Причастие прошедшего времени; 3) Инфинитив; 4) Герундий.

Сочетания с причастием I характерны для всех глаголов, но доминируют, прежде всего, конструкции с глаголом sîn. Данное причастие имеет активное значение. Его можно иногда переводить с помощью страдательного залога: windende hende (Hände, die gewunden sind). Также оно может употребляться в футуральных или претеритальных предложениях. Возможна его субстантивация [Paul: 195–196]:

1) Ez habent *fiande* di lieben herren min (N, 1558) — Мои дорогие суверен имеют врагов; 2) Jâ wil in âne sorge vor allen *wîganden* sîn (N, 61) — У меня не будет проблем со всеми воинами.

Процесс субстантивации заметен еще в древневерхненемецком, когда считалось, что существительные, оканчивающиеся на –nt, склоняются так же, как и причастия. К таким существительным относят vîent, heilant, wîgant и vâlant.

В сочетаниях с *переходными глаголами* причастие II используется как прилагательное в предикативной или атрибутивной функции [Mettke: 180]:

3) Des er dâ hat gedingen, daz *wirdet* allez *getân* (N, 386) — То, что он задумал, все исполнится; 4) Uns *ist* in alten maeren wunders vil *geseit* (N, 1) — Нам много в старых сказках рассказывают чудес.

Причастие в этих случаях служит в сочетании с werden для выражения отсутствующих презенса и претерита страдательного залога, в сочетании с sîn — для перфекта и плюсквамперфекта пассива.

Причастие прошедшего времени *непереходных глаголов*, которые обозначают деятельность и связаны с дательным или родительным падежами, либо без падежного дополнения, могут быть близки безличному пассиву. Отдельно стоит такой пассив от переходных глаголов.

5) Ez *ist* ouch niemen leide *von minen shulden* hi *geschehen* (N, 1568) — Никому не случится печалиться здесь по моей вине.

Сочетания с инфинитивом чаще выступают в функции именительного или винительного падежа. Но инфинитив может склоняться в родительном и дательном падежах. Эту форму называют герундием.

Относительно герундия следует заметить, что наряду со старой формой суффикса -enn- появляется и новая — -end-, омонимичная с суффиксом партиципа I [Зиндер, Строева: 175]:

6) Daz *was* liep *ce saehene* Gunthers und Sîfrîdes man (N, 794) — На это с удовольствием смотрели люди Гюнтера и Зигфрида.

Инфинитив используется после вспомогательных глаголов darf, kan, mac, sol, wil:

7) Ir *sult* uns wesen willekomen (N, 126) — Вы должны к нам быть приглашенными; 8) Ir *muezet* mine geste vride lazen *han* (N, 1897) — Вам следует оставить моих гостей в покое.

Инфинитив может субстантивироваться:

9) *Ein* jâmerlîchez *scheiden* wart dô dâ getân (N, 1070) — Горестно там расставались; 10) Dâ wart *vil michel weinen* von vriunden getân (N, 1285) — Очень много плача было слышно от друзей.

Для средневерхненемецкого периода были характерны конструкции с предлогом ze:

11) Er ist ouch wol so riche, daz ich *ce geben han* (N, 1260) — Он также так богат, что я могу отдавать.

В некоторых случаях в средневерхненемецком инфинитив стоит без предлога zu после таких глаголов, как beginnen, biten, waenen и ряда других:

12) Unde *bat* di ellenden groze *willekomen sin* (N, 1812) — И пригласил чужаков быть охотно принятыми при дворе.

В средневерхненемецком периоде появляется конструкция «werden + инфинитив» рядом со старой конструкцией «werden + причастие I». Правда, чаще это происходило в прошедшем времени. Для настоящего времени примеры крайне скудны. Позднее эта форма вытесняет старый оборот [Филичева: 187–189].

Глагол werden, связанный с инфинитивом, обозначал не будущее время, как в современном немецком языке, а момент вступления в действие. Уже начиная с ранних периодов развития немецкого языка, сочетания модальных глаголов sculan (soln) и wellen с инфинитивом могли указывать на то, что событие относится к будущему, и это средство часто применялось немецкими переводчиками при передаче латинского футурума. Однако указанные глаголы всегда сохраняли свойственное им лексическое значение, хотя в средневерхненемецкий период в ряде случаев оно и было значительно ослаблено, в особенности у глагола wellen.

В «Песне о Нибелунгах» таких примеров очень много, в особенности с глаголом soln:

13) Wie *möhte* mannes kebse *werden* immer küniges wîp (N, 839) — Как хотела бы наложница стать навсегда женой короля.

Кроме того, в сочетаниях с модальными глаголами появляется инфинитив II (или перфектный инфинитив), причем весь оборот приобретает футуральное значение, например:

14) Dô *solt* man uns *gesidelet haben* nâher an den Rîn (N, 968) — Тогда нам следует поселиться поближе к Рейну.

Перфективный инфинитив используется, если необходимо подчеркнуть законченность действия в будущем [Зиндер, Строева: 174].

В средневерхненемецком периоде существовали все именные формы глагола, которые были характерны для древневерхненемецкого. Каждая из них выполняла свои функции в предложении. Сформировалась форма, выражающая будущее время. Все чаще стал появляться инфинитив II, и примеров с этой структурой в «Песне о Нибелунгах» встречается очень много.

Литература

Зиндер Л. Р., Строева Т. В. Историческая морфология немецкого языка. Л., 1968.
Филичева Н. И. История немецкого языка. М., 1959.
Mettke H. Mittelhochdeutsche Grammatik. Laut- und Formenlehre. Leipzig, 1970.
Paul H. Mittelhochdeutsche Grammatik. Halle (Saale), 1953.

К вопросу контаминации древнеирландских bith / beith

Куденко Ксения Михайловна
Студентка Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия

Языки кельтской группы, характеризующиеся переходом и.-е. $*g^w$- > *b*- в анлауте, дают нам коррелирующие друг с другом дериваты от и.-е. $*g^weiH_3$- ‘жить’. Ср. др.-ирл. *bith*, валл. *byd*, брет. *bed*. Все три лексемы имеют не только общую этимологию от пракельтского **bitu-*, но и совпадают семантически. Основным их денотатом является ‘наш мир, мир живых, белый свет’, противопоставленный в тернарной оппозиции миру мертвых (< и.-е. $*d^heub$- ‘глубокий’, валл. *Annw(f)n*, < и.-е. **mer-* ‘умирать’, брет. *marv*) и небесному миру (< и.-е. $*H_2elb^ho$- ‘белый’, валл. *elfydd*) [Калыгин: 55–58]. Лексемы обладают нейтральным, немаркированным значением и потому широко употребляемы. Встречаются они в перифрастических конструкциях, появившихся по причине эвфемизации «опасного» понятия ‘иного мира’ (брет. *ar bed all*; др.-ирл. *bith aile*), в устойчивых выражениях: ср. др.-ирл. *fon mbith* ‘во всем мире’, *for bith, ar bith* ‘любой’, совр. ирл. *scor ar bith* ‘во всяком случае’.

В древнеирландском языке развитие семантики *bith* привело к появлению факультативных значений. Лексема начинает обозначать не только материальный мир, но и темпоральный (ср. *is dia bendachthe isna* ***bithu***, gl. *benedictus in* ***secula***; *tria bithu na mbetha* ‘во веки веков’), а вследствие метонимии также — ‘mankind, people’ (ср. *fir betha* ‘люди, все’, букв.

‘мужи мира’ (похожее развитие во фр. *tout le monde* ‘все’, букв. ‘весь мир’) [DIL: 74].

Еще одним дериватом от $*g^weiH_3$- становится *bethu* ‘жизнь’, с которым слово *bith*, имплицитно несущее значение ‘существование, жизнь’, контаминирует в текстах и довольно свободно варьируется. Ср.:

Sirechtach dál in ***bith*** *ce* — ‘скорбная доля — это жизнь’ [ALD: 211].

В случае древнеирландского языка интересным оказывается еще и тот факт, что наряду с *bith* < и.-е. $*g^weiH_3$- существовало другое слово, схожее с *bith* как планом выражения, так и планом содержания. Своеобразным фонематическим, графическим и семантическим «двойником» становится лексема *buith/beith* ‘бытие’, очевидное, на первый взгляд, родство которой с *bith-bethu* обманчиво, поскольку на самом деле *buith* является отглагольным существительным от *attá* ‘быть’ и возводится, таким образом, к и.-е. корню $*b^heuH_2$- ‘появляться’, равно как валл. *bod*, лит. *būvis* ‘существование’.

В текстах *buith* зачастую принимало вид *bith*, и понять, когда имеется в виду $bith^1$ < *bith* (m) < $*g^weiH_3$-, а когда $bith^2$ < *buith* (f) < $*b^heuH_2$- можно далеко не всегда. Ср.

Tri lochtai Con Culaind: ***a bith*** *roocc* <…> *et* ***a biith*** *rodanai, roaloind* — ‘Три недостатка Кухулина: он был слишком молод, он был слишком смел, слишком красив’ [Meyer: 230].

Отнести этот случай появления фактически одной словоформы **bith* из двух разных индоевропейских корней (по причине анлаутного перехода $*g^w$- > *b*-) к простой омонимии мешает смежность значений ‘жизнь’ ($bith^1$) и ‘бытие’ ($bith^2$), которая препятствует их различению исключительно в зависимости от контекста. Анализ прилагательных при *bith* в примере выше оказывается бесполезен, т. к. прилагательные мужского и женского родов в Nom.Sg. — омоформы. В атрибуции отдельной лексемы помогает анализ синтагмы: логично, что отглагольное существительное $bith^2$ чаще всего употребляется в функции предиката при общем стремлении ирландского языка к выражению сказуемого субстантивными конструкциями. Ср.

совр. ирл. *táim i mo shuí* ‘я сижу’, букв. ‘есть я в моем сидении’;

др.-ирл. *buith domsa in iriss* ‘я верующий’, букв. ‘бытие на мне веры’;

cosmail mo bith ‘кажется, будто бы я…’, букв. ‘словно мое бытие’;

son bith for usci 7 bargin ‘чтобы был на воде и хлебе’, букв. ‘для жизни (бытия) на воде и хлебе’ [DIL: 91].

Таким образом, $bith^2$ функционирует в качестве глагола-связки ‘быть’, причем, как кажется, не только в индикативе. Ср. императивное употребление в поэтических строках, наряду с формами глагола *téit* ‘идти’ в соответствующем наклонении:

Sét ***no tíag***, ***téiti*** *Críst; / crích i mbéo,* ***bith*** *cen tríst* — ‘В путь иди, пусть идет Христос, / граница в жизни, будь без проклятия’ [Сухачев: 17].

Сближается *b(u)ith* по смыслу и с субъюнктивом:

íar feis fri caindlib sorchuib, bith i ndorchuib derthaige — ‘после праздника при сияющих свечах, быть [мне] (букв. ‘бытие’) в темной часовне’ [Сухачев: 25].

У *bith*[1] таких вариантов не находится, и сочетания с предлогом переводятся соответствующе:

cach breis for bith chē ‘каждая польза этого мира’ [DIL: 83];

Is recht in bith ce ‘есть закон в этом мире (в этой жизни)’ [Сухачев: 69].

Кроме того, из-за развития темпорального аспекта, скрытого в семантике слова, в древнеирландском языке *bith*[1] начал употребляться в качестве префикса со значением ‘вечный, постоянный’. Его популярность в качестве усилительной или аллитерирующей приставки привела к появлению выражений типа *bith bidbethu* (gl. *vita aeterna*), в которых дистрибуция *bith*[1]и *bith*[1] в принципе была не ясна, возможно, и самим глоссаторам.

В современном ирландском языке, где нейтральным словом для обозначения понятия ‘мир’ стал дериват от и.-е. $*d^{h}eub$-, *domun*, а *beith* продолжает функционировать как отглагольное существительное, нам встречаются два префикса: *bith*[1]- со значением ‘вечный, постоянный’ (напр., ***bith****ghlas* ‘вечнозеленый’) и *bith*[2]-, переводимый как ‘био-’ (напр., ***bith****cheimiceach* ‘биохимический’). Учитывая, что греч. *bios*, как и *bith*[1], восходит к и.-е. $*g^{w}eiH_{3}$- ‘жить’, подобный выбор префикса для передачи понятия ‘био-’ с точки зрения этимологии оказывается совершенно верным.

Литература

Калыгин В. П. Выражение понятия «мир» в древних кельтских языках // Известия АН. Серия литература и язык. Т. 55. № 2. М., 1996. С. 55–58.

Сухачев Н. Л. Филиды и барды. Из древней ирландской поэзии VI–XII вв. СПб., 2007.

[ALD] — Aided Lugaid 7 Derbforgaile // Ériu. Vol. V. 1911. P. 211.

[DIL] — Dictionary of the Irish Language Compact Edition. Dublin, 1990.

Meyer K. Tochmarc Emire la Coinculaind // Zeitschrift für celtische Philologie. V. 3. 1901. P. 229–263.

Особенности языка и стиля шведской литературы для детей (на примере книги Ульфа Старка “Min syster är en ängel”)

Кушнаренко Юлия Валерьевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В Швеции всегда было серьезное отношение к детской литературе. Шведы считают, что не существует вопросов неприличных и неуместных. С детьми общаются как с равными, обсуждают все интересующие их темы. В России же не говорят с ними о том, на что наложено негласное табу.

Однако и шведы, и русские уверены, что писать для детей и взрослых надо по-разному. В. Г. Белинский отмечал, что дети «хотят в вас видеть друга, а не наставника, требуют от вас наслаждения, а не скуки, рассказов, а не поучений» [Белинский: 12]. Перед детским писателем стоит трудная задача, поскольку ему надо мысленно вернуться в детство, вспомнить собственный читательский опыт, облечь повествование в увлекательную форму и создать в целом полезную и поучительную книгу. Таким образом, детская литература выполняет развлекательную, познавательную и воспитательную функции.

Соединить все эти задачи в одной книге, адресованной самым маленьким читателям, нелегко, ведь у детей небогатый читательский опыт, и они порой рассматривают картинки, не обращая внимания на чтение родителя. Научно доказано, что комбинирование зрительных и слуховых образов способствует наиболее полному усвоению информации. Следовательно, лучшее издание для неопытного читателя — популярная в Швеции книжка-картинка. Иллюстрации в книге важны, т. к. они помогают юному читателю осмыслить сюжет.

Одной из таких книг является «Моя сестренка — ангел», изданная в 1996 г. Язык произведения простой и доступный, т. к оно предназначено для дошкольников. Автор помещает своих героев в 1960-ые годы (пора его детства), начиная повествование с традиционного зачина: *En dag* — «однажды». Писатель использует обстоятельства времени e*n eftermiddag* — однажды днем, *den kvällen* — тем же вечером, *imorgon* — завтра, чтобы читатель лучше ориентировался во временном пространстве книги. Другими словами-связками в тексте являются наречия времени (*då* — тогда, *ibland* — иногда, *nu* — сейчас) и места *där* — там, лексические повторы, личные местоимения и союзы *men* — «но» и *och* — «и».

Помимо этого, чтобы облегчить понимание на уровне графики, автор использует фонетический принцип письма. Наряду с орфографически правильным написанием личных местоимений *dig* (*du* — «ты» в косвен-

ном падеже) и *dem* — «их» встречаются допустимые в детской литературе формы *dej* и *dom*. Названия фильмов, книг, магазинов даются прописными буквами (BAMBI — «Бемби», TIMGRENS LIVS (medelsaffär) — «Продуктовый магазин Тимгрена»), т. к. если по правилам русской орфографии подобные названия заключают в кавычки, то шведы предпочитают курсив, который не всегда понятен детям.

За исключением таких названий, которые порой неизвестны современным дошкольникам (IVANHOE — «Айвенго»), при чтении не возникает затруднений. Нейтральная лексика составляет 95%, ведь обилие жаргонизмов нежелательно в детской литературе, а поэтизмы и архаизмы непонятны юным читателям. Однако в тексте встречается ругательство *för fan* — черт побери! и характерные для детской речи уменьшительно-ласкательные существительные *tant* — тетушка, тетя (не о родственнице) и *syrra* — сестренка.

Желая облегчить юным читателям восприятие текста, Ульф Старк избегает чересчур длинных периодов: среднее количество слов в одном предложении составляет 9,3. Ларс Мелин в книге «Анализировать текст» пишет, что это число для детской литературы примерно равно 12 [Melin, Lange: 48]. Видимо, на книжку-картинку это не распространяется. Нередко облегчить структуру предложения, благодаря своей емкости, позволяют композиты, составляющие 8,32% от числа всех существительных. Их употребление позволяет избежать описательных конструкций. Почти все композиты детерминативные, в которых один компонент главный, а второй обозначает материал (*läderfåtölj* — кожаное кресло), назначение (*matsal* — столовая, букв. зал для еды), время (*aftonbön* — вечерняя молитва), место (*fickspegel* — карманное зеркальце) и др.

Но представить себе художественное произведение без разнообразия синтаксических конструкций невозможно. Именно благодаря чтению ребенок знакомится с литературной нормой. В книге «Min syster är en ängel» может стоять до двух придаточных в одном графическом предложении: *Hon tittade mot tallarna <u>som om</u> hon väntade <u>att</u> flickan skulle komma in genom verandadörren*. — Она смотрела на сосны, словно ждала, что в дверь с веранды войдет девочка.

И конечно, для создания ярких образов, столь неожиданных и удивительных для маленьких читателей, писателю необходимы стилистические фигуры. В книге, например, можно выделить градацию (*Ett par grodfötter av gummi, ett riktigt svärd att fäktas med, en peruk med långt, gult hår...* — герой, погрузившись в мир грез, представляет, как будет плавать в ластах, биться мечом, наденет парик и т. д.), параллелизм: *Vi kastade...Och den sprang...Vi brottades...Och den slickade...* — «Мы кидали... И она бежала... Мы боролись... И она лизала...», противопоставление: *...det inte*

var mej själv jag tänkte på, utan på min döda syster... — «Я думал не о себе самом, а о моей умершей сестре...» и сравнение: *håret lyste som en gloria* — «волосы сияли, как нимб».

Таким образом, Ульф Старк адаптирует язык на всех уровнях (графики, фонетики, композиции, лексики и стилистики), чтобы ребенок действительно наслаждался процессом чтения. И оставаясь верным традициям шведской литературы для детей, автор освещает актуальные проблемы современности (взаимоотношения учителя и учеников, жизнь пенсионеров в домах престарелых, трансвестизм). Главный герой книги размышляет о Боге и смерти, для него важнейшие ценности — доброта и любовь. Следовательно, и на тематическом уровне проявляется высокая художественность этого произведения.

Литература

Белинский В. Г. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1978. Т. 3.

Melin L., Lange S. Att analysera text: stilanalys med exempel / Studentlittartur AB, 1995.

Продуктивные модели аффиксального словопроизводства в современном шведском языке

Мокин Игорь Викторович
Аспирант Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Современный шведский язык демонстрирует значительное разнообразие словообразовательных средств; в пополнении его лексики наряду со словосложением важную роль играет словопроизводство. При аффиксальном словопроизводстве используется ряд словообразовательных моделей как исконно шведского, так и иноязычного происхождения, обладающих разной степенью продуктивности — от неограниченной до строго ограниченной.

Неограниченная продуктивность имеет место в случаях, когда порождению новых слов не препятствуют ни правила сочетаемости аффикса с различными производящими основами, ни функционально-семантическая характеристика производных слов. Ограниченная продуктивность наблюдается в тех случаях, когда модель используется в сочетании только с определенным классом основ, например, с заимствованиями, и / или когда все образованные по этой модели новые слова принадлежат к какому-либо функционально ограниченному пласту лексики, например, сленгу.

Таким образом, модели с неограниченной продуктивностью образуют ядро словообразовательной системы, а модели с ограниченной продук-

тивностью — ее периферию, поскольку они заполняют лингвистические лакуны только на конкретном участке языковой системы.

Продуктивные модели аффиксального словопроизводства в современном шведском языке можно разделить на три группы (в качестве примеров использования моделей приводятся частотные неологизмы):

1. **Модели с неограниченной продуктивностью**:

● Словообразовательные гнезда вида «имя деятеля с суффиксом *-are* — имя действия с суффиксом *-(n)ing*» (***bloggare*** «блогер» — ***blogg-ning*** «ведение блога»);

● Существительные со значением лица, принадлежащего к некоему классу, с суффиксом *-are* (***förortare*** «житель пригорода»);

● Качественные прилагательные на *-ig* (***uckig*** *разг.* «плохой»);

● Глаголы с префиксом обратного действия *av-* (***avprogrammera*** *тех.* «отменять программу»).

В эту группу входят как исконно шведские (с суффиксом *-(n)ing* и префиксом *av-*), так и ассимилированные заимствованные модели (с суффиксами *-are* и *-ig*). Продуктивность последних ввиду их адаптированности к системе практически не зависит от лексических заимствований.

У данных моделей имеются исторически сформировавшееся ядро словообразовательной сочетаемости и ее периферия. Критерием разделения на ядро и периферию служит, как правило, частеречная принадлежность производящей основы. Роль периферии при этом сводится к созданию отдельных единиц, не ведущих к возникновению новых словообразовательных процессов. Разделение наблюдается и с функциональной точки зрения: ядро множества новых слов, образуемых по данным моделям, относится к стилистически нейтральной лексике, а периферия этого множества — к стилистически окрашенной.

2. **Модели с относительно ограниченной продуктивностью**:

● Словообразовательные гнезда вида «каузативный глагол с суффиксами *-er-/-iser-/-fier-* — имя действия с суффиксами *-ering/-isering/-fiering*» (***andrafiera*** «очуждать» — ***andrafiering*** «очуждение»).

Данные модели неограниченно продуктивны только в некоторых подсистемах лексики шведского языка, таких как терминология и общественно-политическая лексика; в других подсистемах они ограниченно продуктивны. Это объясняется тем, что они лишь частично ассимилированы шведским языком, так что образованные по ним слова сохраняют коннотации, свойственные книжной лексике. Кроме того, их продуктивность во многом зависит от притока употребительных лексических заимствований с данными суффиксами.

Эти модели также имеют исторически сложившееся ядро сочетаемости и ее периферию, но в данном случае критерием разделения выступает

происхождение производящей основы. Ядро образуют заимствованные основы, а периферию — исконно шведские. Однако в наши дни наблюдается образование таких неологизмов, которые структурно относятся к периферии данных моделей, но выполняют те же функции, что и лексемы, относящиеся к ядру. Подобный процесс свидетельствует о сближении части периферии и ядра и повышении продуктивности моделей.

3. **Модели с ограниченной продуктивностью**:

● Прагматически маркированные существительные с суффиксом *-is* (***snackis*** *разг.* «актуальная тема для разговоров»);

● Абстрактные существительные с суффиксом *-ism* (***förälderism*** *ирон.* «патернализм»);

● Имена места с суффиксом *-eria* (***mackeria*** *разг.* «бутербродная»).

Все эти модели заимствованы в шведский язык. Модель с суффиксом *-is* ассимилирована языком полностью; остальные модели ассимилированы частично и опираются в основном на лексические заимствования.

Ядро сочетаемости данных моделей выделяется лишь условно — ввиду узости или, напротив, расплывчатости их словообразовательного значения. Новые слова, образованные по моделям такого рода, обычно имеют автора и либо связаны с конкретным фактом жизни общества (например, предвыборной кампанией), либо относятся к модной лексике. Следовательно, выбор словообразовательной модели остается за носителем языка, а не определяется системой. Подобные неологизмы по отдельности относятся к словотворчеству, а не к регулярному словообразованию, и собственно продуктивность моделей достигается лишь количеством такой новой лексики. В системе шведского языка она ограничена двумя факторами, напрямую связанными с происхождением подобных слов: с одной стороны, тем, что их денотат нередко специфичен, а с другой — тем, что они часто маркированы стилистически.

В целом для аффиксального словопроизводства в современном шведском языке характерно связанное с интернационализацией словарного состава языков сложное взаимодействие различных по своему системному статусу единиц и моделей:

а) Исконно шведских;

б) Полностью ассимилированных иноязычных;

в) Частично ассимилированных иноязычных.

Исконные и ассимилированные единицы занимают в словообразовательной системе более важное место, однако не отделены в ней от частично ассимилированных, которые могут приобретать ограниченную или относительно ограниченную продуктивность.

Стилистические особенности речи Густава Васы на Вестеросском риксдаге в 1527 году

Огнева Анна Александровна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В 1527 г. король Швеции Густав Васа выступил на заседании риксдага с речью, прямо обвинив церковь в разжигании вражды между народом и королем. Незадолго до этого страну поразил голод, росла уверенность в том, что неурожайные годы были карой за поощрение королем лютеранства. В условиях кризиса король принял решение об изъятии части церковных земель в пользу государства. Однако епископ Линчепингский Ганс Браск заявил, что церковь в Швеции подвластна папе и не имеет желания и права отказаться от законного имущества.

В ответ Густав Васа обратился к присутствующим с краткой, но эмоциональной речью, заявив, что не желает более быть королем Швеции.

Речь Густава Васы в Вестеросе можно охарактеризовать как крайне эмоциональную. Он обличает католических монахов и священников, называя их «*allehanda påvens kreatur*», и одновременно указывает на позорную подчиненность местных священников Риму. Этой цели служит не только упоминание папы, но и латинизм «kreatur». Слова латинского происхождения в тексте имеют негативное значение.

К оппонентам Густав Васа обращается при помощи местоимений второго лица. Обращение к аудитории придает речи эмоциональную напряженность и усиливает ее воздействие.

В речи Густава Васы ярко проявляется личность говорящего, поэтому местоимения «jag» и «min» играют большую роль. «Jag» — это «eder konung», «edert huv ud», но главное — *«en människa och ingen Gud»*. Носитель сакральной власти снижает значимость своего положения, ставит себя в один ряд с подданными.

Использование большого количества отрицательных частиц — отличительная черта стиля Густава Васы. Большое количество отрицаний связано с тем, что речь отчасти носит оправдательный характер.

Густав Васа говорит о том, что он уже сделал для своей страны, и о том, что он может сделать в дальнейшем, употребляя слова с семантикой горя, страдания: *«detta fattiga svenska folk»*, *«de skulle så jämmerligen svälta ihjäl»*. Повышенная концентрация слов, значение которых связано с жалостью, бедностью, должна вызвать сострадание у аудитории. Демонстрируя, как он обеспокоен страданиями своего народа, король указывает на то, что он в большей степени христианин, чем представители церкви.

Обращение к христианской морали является принадлежностью «высокого» стиля, но Густав Васа довольно легко переходит от «возвышенного» пафоса к обличительному, использует иронию: *«Sådan lön <…> kunde jag väl undvara...»*.

В рассуждении о том, кто мог бы занять место короля Швеции, Густав Васа эмоционален и затрагивает табуированный пласт лексики, связанный с адом: *«...den sämste i helvetet skulle inte vilja göra det…»*.

Каждое значимое понятие усиливается благодаря эпитету. Другой способ выделить важное слово — раскрыть его содержание с помощью перечисления или привести ряды синонимов. В тексте присутствуют модальные слова, указывающие на эмоциональное отношение к событию и демонстрирующие логико-смысловую связь. Также установлению связи между предложениями служат следующие слова и конструкции: *«Är det så, haver jag icke lust»*, *«...jag har dock intet annat att vänta...»*, *«Sådan lön och sådan bedrövelse...»*. Дейктическое слово «sådan» отсылает к содержанию предыдущего предложения. Для речи в целом характерно активное использование местоимений и местоименных слов.

В тексте есть слова с абстрактным значением: «ert bästa», «andliga saker» — но преобладают слова с конкретной семантикой, т. к. речь обращена к конкретной проблеме. Тематикой текста объясняется выбор ключевых слов: «konung / huv ud», «folket / allmogen», «riket / land».

Наиболее часто употребляются местоимения, противопоставляются «jag» и «I», «ni» или, напротив, демонстрируется, что «jag» и «I» представляют собой неразрывное единство.

На втором месте по частоте употребления находятся глаголы. Большинство из них выражают состояние, а не действие. По мере приближения к концу речи, количество динамических глаголов возрастает, а количество глаголов состояния уменьшается. Большинство употреблено в настоящем времени, что делает речь максимально актуальной.

Часто употребляется сослагательное наклонение (флективные формы, которые звучат эмоционально и употребляются в основном по отношению к самому говорящему, и аналитические, которые более «корректны» и используются, когда речь идет о втором и третьем лицах).

Количество прилагательных в тексте речи сведено к минимуму. Чаще используются качественные прилагательные, которые стоят в атрибутивной позиции и имеют довольно общее значение: *«stor hjärtans sorg»*. К концу речи появляются эмоционально окрашенные определения.

Предложения достаточно длинные, как правило, сложные. Преобладает подчинительная связь, отражающая логику повествования, показывающая взаимосвязь между его частями. Чаще других употребляются придаточные изъяснительные, которые вводятся союзом «att». Придаточные

предложения второй ступени употребляются редко, третьей — не употребляются. Короткие простые предложения присутствуют в начале речи и способствуют привлечению внимания аудитории.

В большинстве случаев элемент, занимающий инициальную позицию в предложении достаточно короткий: его длина составляет от 1 до 5 слов. Но на первое место редко выносится подлежащее, обычно сказуемому предшествует обстоятельство: *«Så vet rent ut sagt...»*. Внимание акцентируется на действии, развивающемся в тексте речи короля.

Речь имеет кольцевую композицию: начальный тезис в развернутом виде повторяется в конце.

Густав Васа использует немного выразительных средств, что объясняется отсутствием долгой риторической традиции и тем, что король стремится создать образ бесхитростного и честного оратора.

Тропы используются редко: можно отметить иронию, метонимию и единственный случай употребления метафоры. Фигуры речи несколько более разнообразны, чем фигуры мысли.

Литература

Johannesson K. Svensk retorik: från medeltiden till våra dagar, 2005.

Взаимодействие общеязыковой и саговой семантики конструкций с модально-проспективным значением

Павленко Анна Алексеевна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Предикаты с модально-проспективным значением образуют в древнеисландском языке полевую структуру, центр которой формируют конструкции mun u / skul u + инфинитив / именной член, а периферию — глагольные формы и конструкции с модальной семантикой долженствования (императив, eiga, vera at, verða (at)), возможности (mega) или намерения (vilja, ætla). В саге противопоставление конструкций, относимых к центру и периферии, сохраняется не только на уровне языка, но и на уровне композиции. В лексико-семантическом поле футуральности структурно и семантически более гибкие (и вследствие этого более употребительные) конструкции mun u / skul u + инфинитив противопоставлены прочим средствам выражения указанных модальностей и формам презенса. В саге это противопоставление приобретает функциональную значимость, причем употребления конструкций, отнесенных нами к центру системы в языке, также не равноценны. Наиболее специфичны для саги случаи употребления конструкций в прямой речи, в поворотные моменты сюжета.

Проблема соотношения языковой и саговой семантики конструкций тесно взаимосвязана с проблемой узкого и широкого контекста. В *узком контексте* — в рамках монолога (реплики) — конструкции mun u / skul u + инфинитив фиксируют изменение отношений между участниками коммуникации, определяют новые условия их регламентации (skul u), отмечают смещение взгляда персонажа из плана настоящего или прошлого в будущее (mun u). Так, переход от предположительной модальности к модальности долженствования регулярно соответствует переходу от предложения заключить некоторое соглашение к собственно заключению его — в случае, если адресат принимает предложение.

Значения конструкций в узком контексте, однако, не следует смешивать с общеязыковыми, поскольку эти значения подвергаются влиянию *широкого контекста*. Так, несоблюдение условий заключенного соглашения в обиходном языке вполне возможно. Однако в сагах предсказания имеют тенденцию исполняться, а предписания — быть соблюденными, в результате чего над частным, лексическим значением надстраивается второе, обусловленное поэтикой саги значение широкого контекста. Значения второго уровня возникают не во всех случаях употребления рассматриваемых конструкций, но в первую очередь в типических, воспроизводимых ситуациях.

Второй уровень семантики (широкий контекст) обеспечивает устойчивость семантики предикатов на первом уровне (узкий контекст). Приобретая в контексте футуральную отнесенность, конструкции сохраняют свое модальное значение в силу того, что различные типы модальности предполагают индивидуализированные способы реализации в сюжете саги. Потому приказания, предположения, предписания, предсказания и т. п. в саге ценностно нагружены: они составляют ядро диалога, основное его событие, в них сосредоточен главный интерес участников коммуникации.

Таким образом, движение сюжета посредством рассматриваемых предикатов осуществляется в двух направлениях:

1. Внутри эпизода — устанавливается иерархия действий или событий, ценностная (так, конструкция skul u + инфинитив может выделять наиболее важное действие на фоне форм императива) или модальная, не связанная с оценкой важности действия, но разграничивающая вероятность и необходимость совершения действия разными субъектами;

2. Вовне эпизода — осуществляется проекция в план будущего: конструкция обозначает событие, которое последует за произнесением реплики, будет ею вызвано как в ближайшем будущем, так и в более широкой перспективе. Способы выражения футуральной отнесенности соотносятся с различными способами представления плана будущего,

программируют ход событий, фиксируют момент «перемещение персонажа через границу семантического поля» [Лотман: 282]. Предикаты с модально-проспективной семантикой, таким образом, содержат в себе зародыш события, понимаемого как «некое изменение исходной ситуации: или внешней ситуации в повествуемом мире (естественные, акциональные и интеракциональные события), или внутренней ситуации того или другого персонажа (ментальные события)» [Шмид: 13].

Семантические взаимодействия предикатов центра и периферии регулярно воспроизводятся в типовых ситуациях. Простейший пример — ситуация совета, в которой действия адресата представляются как необходимые и оформляются посредством предикатов с глаголом skul u, а действия третьих лиц трактуются как вероятные, возможные, но не обязательные, что выражается предикатами с глаголом mun u. В широком контексте и те, и другие действия равно неизбежны: и адресат совета, и третьи лица, за действия которых говорящий поручиться не может, поступают так, как предписывает говорящий.

Конфликтные ситуации в саге также складываются из повторяющихся композиционных элементов, в составе которых модальные глаголы имеют сходные значения. Воспроизводимая ситуация представляет собой устойчивое, повторяющееся из саги в сагу (или на протяжении одной саги) положение дел, которое предполагает однотипное разрешение. Ориентируясь на подобие сюжетных ситуаций, аудитория могла предугадать дальнейшее развитие или исход событий.

Предполагается, что классификация воспроизводимых ситуаций составит корпус канонизованных употреблений «малых», или «простых», речевых жанров в составе «сложного» [Бахтин: 159–161] — саги. Поскольку в воспроизводимых (прототипических) ситуациях указанные смыслы и значения реализуются регулярно, полученные данные можно будет использовать также и для обобщения значений в спорных случаях, в частности, в контекстах, которые в грамматических описаниях и словарях обычно приводят в качестве примера размывания модальной семантики.

Литература

Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1996. Т. 5. С. 159–206.

Лотман Ю. М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 1998. С. 14–285.

Шмид В. Нарратология. М., 2003.

Отражение диссимиляции гласных по подъему в восточносредненемецкой рукописи XIV века

Пиперски Александр Чедович
Студент Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Для германских языков характерно взаимовлияние гласных внутри слова. Такое взаимовлияние может быть как прогрессивным, так и регрессивным.

Наиболее типичны для германских языков регрессивные ассимиляции (различные виды перегласовок). Менее распространена зависимость гласных окончания от гласного корня: обычно это ассимиляция по подъему. Такое явление, которое носит название «гармония гласных», наблюдается, например, во многих диалектах древненорвежского языка (в особенности в восточных и в северо-западных), а также в некоторых древнешведских диалектах [Bandle et al. (ред.): 891, 899–900]. Отражение гармонии гласных в скандинавских памятниках почти всегда затемнено другими процессами, а именно балансом гласных (зависимостью гласного от веса корневого слога) и проявляющейся во многих германских языках тенденцией к ослаблению безударных гласных до нейтрального гласного [ə] или даже к их полной редукции.

Факты зависимости безударных гласных от ударных в скандинавских языках изучены достаточно хорошо, однако на материале других германских языков, в частности немецкого, такие наблюдения не делались. Нам удалось обнаружить похожее явление в средневековом немецком тексте, а именно в рукописи «Майнцского земского мира» (Mainzer Landfriede), написанной на восточносредненемецком диалекте и хранящейся в библиотеке г. Вольфенбюттеля (Cod. Guelf. 3.1 Aug 2°, 3-я четверть XIV в., лл. 1v–3v). Сущность этой зависимости оказывается иной, чем в северогерманских языках: это не ассимиляция, а диссимиляция по подъему.

Данная рукопись опубликована в собрании грамот [Wilhelm: 14–17]. Нами было использовано также факсимиле рукописи, доступное в Интернете [WDB], которое позволило выявить в издании несколько опечаток, в том числе значимых для нашего анализа.

В этом памятнике имеется 86 форм инфинитива, которые оканчиваются либо на *-in* (26 раз), либо на *-en* (60 раз), записываемое как *e* с черточкой (Nasalstrich) сверху. Эти окончания распределяются так:

—*in*: *nider brechin*, *brengin*, *buwin*, *erbin*, *gebin*, *vor gebin*, *geldin*, *habin*, *haldin*, *behaldin*, *helfin*, *gehelfin* × 2, *beclagin*, *lasin* × 2, *gelasin* × 2, *beredin* × 4, *widersagin*, *vorwerfin*, *werdin* × 2;

—*en: gebiten, vor gebiten, burnen, buwen, geben, gelden, haben* × 7, *behalden, clagen, koufen* × 2, *kumen, kvmen* × 3, *widirkvomen, kundigen, beleiten, bliben, lien, gelien, miden, nemen* × 2, *benennen, richten* × 10, *vorriten, schonen, an scriben, scriben, schriben* × 3, *vnschuldigen, siczen, vor tagen, dartwingen, bevriden, zcuv uoren, weren, gewinnen* × 2, *bezcugen* × 2, *bezugen.*

(Формы приводятся в том виде, в каком они представлены в рукописи; они даны в алфавитном порядке их нормализованных ср.-в.-нем. соответствий без учета приставок)

Распределение этих окончаний подчинено диссимилятивному принципу: *-in* используется после гласных неверхнего подъема, а *-en* — после гласных верхнего подъема и дифтонгов, второй компонент которых имеет верхний подъем. От этого правила обнаруживается 18 отклонений, из них 17 — в пользу *-en* после гласного неверхнего подъема:

—*en*: *geben, gelden, haben* × 7, *behalden, clagen, nemen* × 2, *benennen, schonen, vor tagen, weren*;

—*in*: *buwin*.

Отметим, что многие из глаголов, представленных в списке исключений, имеют в тексте и варианты, удовлетворяющие правилу (*vor gebin, gebin, geldin, habin, haldin, behaldin, beclagin, buwen*). Для 4 отклонений можно найти более частную причину — не фонетическую, а графическую: написания *schonen, nemen* × 2, *benennen* могли быть обусловлены тем, что последовательности *nin, min* и *nnin* придали бы облику текста нежелательное однообразие (с учетом особенностей почерка это были бы 5, 6 или 7 вертикальных черточек подряд соответственно). Влияние этого фактора на графику средневековых рукописей хорошо известно (ср. [Смирницкий: 41–43]).

68 случаев из 86 (79 %) — это достаточно убедительная статистика, чтобы считать наличие диссимиляции в тексте доказанным. Это число могло бы показаться недостаточно большим, но следует учесть два соображения: (1) Подобные факты в германских языках вообще отражаются на письме достаточно плохо, о чем свидетельствуют и данные скандинавских языков с их гармонией гласных; (2) Почти все отклонения от правила сделаны в пользу *-en* и поэтому могут считаться либо данью орфографической традиции (*-en* господствует в немецких рукописях того времени), либо свидетельством постепенного совпадения всех безударных гласных в редуцированном [ə], что не отменяет существования диссимиляции на этапе, непосредственно предшествовавшем этому совпадению.

Фактически, можно говорить о том, что написания с *-en* не показательны; в этой связи особо выразительно о наличии диссимиляции свидетельствует тот факт, что *-in* 25 раз из 26 (96 %) встречается после гласных неверхнего подъема.

Для других форм кроме инфинитива данное правило в рукописи не действует. К сожалению, мы затрудняемся дать этому историческое объяснение, выходящее за рамки простой констатации факта. Можно лишь провести интересную параллель с тем, что именно в инфинитиве особенно четко проявляется баланс гласных в современных восточнонорвежских диалектах (так называемый «расщепленный инфинитив»).

Литература

Смирницкий А. И. Лекции по истории английского языка. М., 2006.
Bandle O. et al. (ред.). The Nordic Languages. An International Handbook of the History of the North Germanic Languages. Vol. 1. Berlin; New York, 2002.
Wilhelm F. Corpus der altdeutschen Originalurkunden bis zum Jahr 1300. Lahr, 1932.
WDB — Wolfenbütteler Digitale Bibliothek: Cod. Guelf. 3.1 Aug 2: http://diglib.hab.de/mss/3–1-aug-2f/start.htm

Секция
«Иберо-романское языкознание»

Семантические особенности предикатов понимания в испанском языке

Ануфриев Александр Александрович
Аспирант Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Понимание и в логике, и в лингвистике обычно рассматривается в связи со знанием. Оно может рассматриваться и как разновидность знания, и как результат освоения, обработки знания субъектом, знания, которое встраивается в его картину мира. Обработка разумом фактов способствует обретению истинной информации. Понимание подразумевает активную мыслительную работу, опирающуюся на предшествующее знание. Таким образом, понимание представляет собой умноженное знание и одновременно связующее звено между знаниями разного вида, процесс постижения сущности явлений и его результат.

Основной смысл, выражаемый предикатом понимания в качестве пропозициональной установки, включает в себя знание, и соответственно фактивную презумпцию. Тем не менее, выделяются и другие оттенки смысла, в том числе нефактивные. Одним из компонентов семантики понимания и частью когнитивного цикла является интерпретация полученной из различных источников информации, предшествующая окончатель-

ному осмыслению, осознанию ситуации в целом. В языке предикатами понимания могут выражаться и окончательная, и промежуточная стадии данного цикла. Непонимание при этом может выражать и невозможность субъекта проанализировать ситуацию в целом, и невозможность сопоставить некоторые элементы действительности, сочетание которых не вписывается в его картину мира. Кроме непонимания в языке в контекстах несовпадения говорящего и субъекта оценки может выражаться и ошибочное, неправильное понимание, т. е. ошибочный взгляд на ситуацию, фактически ошибочное мнение. Субъект на основе анализа информации приобретает представление, несоответствующее действительности.

Еще один смысл, выражаемый глаголами понимания, стоит особняком и, по сути, представляет собой переносное значение. В отличие от основного эпистемического данное значение связано не с ментальной, а с аксиологической оценкой. Эпистемическое понимание представляет собой освоенное и осмысленное субъектом представление об устройстве фрагмента внешнего мира, трактуемое как истинное, в то время как аксиологическое направлено на фрагмент ментального мира другого человека или его поведение, выражает позитивную или негативную оценку. Понимание в этом смысле подразумевает принятие чего-либо как естественного, одобрение, солидарность или даже сопереживание, непонимание — неодобрение, неприятие, обособление от чьих-либо взглядов или действий. При этом такое аксиологическое значение накладывается на эпистемическое значение понимания-осознания, не отрываясь от него полностью.

Вышеописанные смыслы в испанском языке выражаются, прежде всего, глаголами *comprender* и *entender*. Хотя их семантика частично совпадает (практически во всех словарных толкованиях одно из значений каждого из предикатов определяется через другой), они взаимозаменяемы далеко не во всех контекстах. В то время как глагол *entender* в основном используется и для выражения конкретного, практического понимания, и для абстрактного понимания, глагол *comprender* в основном обозначает абстрактное понимание. При этом для *comprender* более типично пропозициональное употребление, а для *entender* характерно и то, и другое.

Исходя из множества словарных толкований, можно выделить следующие значения. Для *comprender*: 1) воспринимать, осознавать смысл чего-либо; 2) знать, иметь ясное представление, прийти к знанию чего-либо; 3) находить справедливым или естественным действия или чувства кого-либо. У *entender* помимо двух первых значений, соответствующих *comprender* выделяется также нефактивное значение мнения. При этом глагол трактуется через путативные глаголы *creer, opinar, pensar, juzgar*.

Первые два значения, общие для обоих глаголов, представляют собой одно и то же вышеописанное эпистемическое понимание-осознание-

интерпретацию, только в первом случае это буквальное понимание-расшифровка, а во втором — пропозициональное понимание ситуации в целом. Аксиологическое понимание, выражаемое *comprender*, на самом деле может выражаться обоими предикатами, так же, как и нефактивные значения уверенности.

Контексты совпадения говорящего и субъекта оценки являются наиболее благоприятными для реализации нефактивных контекстов. Говорящий может выражать фактивное выводное понимание-осознание как констатацию, но нередко вслед за констатацией следует противительная конструкция: говорящий в ответ на предполагаемый или реальный упрек или вопрос утверждает нечто вопреки осознанию ситуации. В подобных случаях экспликация понимания может служить аргументом при убеждении. Собственно для убеждения, для воздействия на слушателя говорящий часто использует предикаты понимания и в аксиологическом значении. Предикаты понимания также могут использоваться для утверждений о чужих чувствах. В таких высказываниях не всегда ясно, говорится ли только об осознании чужой эмоции, или о понимании и оправдании эмоции одновременно. Когда предикаты вводят нефактивные пропозиции, говорящий может опять же просто выразить собственную оценку или же констатировать свою полную или частичную солидарность с чьей-либо оценкой.

Таким образом, в вышеописанных случаях весь спектр значений, связанных с пониманием, могут выражать оба предиката, и нельзя сказать, что какому-то из них носители в целом отдают предпочтение. Учитывая свойства вышеописанных предикатов восприятия и понимания, можно сказать, что понимание — это состояние, более активное, чем знание. Гораздо чаще, чем предикат знания, предикат зрения сближается с путативными предикатами, а у *entender* данное значение даже фиксируется словарями. Можно сказать, что данные предикаты, в основном своем значении являясь фактивными, по своим семантическим свойствам сближаются с глаголами и знания, и мнения, занимая среди испанских эпистемических предикатов особое место.

Саэта как отражение мироощущения испанцев XVI–XVII веков

Дяченко Анна Станиславовна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Из всех европейских стран постсредневековая Испания выделялась наибольшим влиянием религиозного сознания на все сферы жизни. Во многом это объясняется особым геополитическим положением

страны. Сам факт сосуществования различных религиозных конфессий на одной территории ставил перед католической церковью задачу защиты официальной религии от проникновения чуждых ей еретических взглядов, мусульманских и иудейских влияний. Подобная ситуация порождала жесткую догматичность, непримиримость и нетерпимость католической церкви в Испании. В этом контексте представляется интересным проследить некоторые особенности религиозного мироощущения жителей Испании той эпохи на примере *саэты* — жанровой формы, зародившейся в то время в Андалусии, где проблема совместного проживания на одной территории разных конфессий было особенно актуальной. В самом названии саэты (от лат. *Sagitta* — стрела) содержится метафора. Собственно, стрела всегда воспринималась как символ чего-то поражающего, ранящего, уязвляющего, и не только физически, но и духовно. *Saeta* — это та стрела, которая, пронзая уязвленную грехом человеческую совесть, стремится к христианским идеалам и ценностям.

«В религиозном сознании, как и в мифологии, духовно-практическое освоение мира осуществляется через его раздвоение на священный (сакральный) и повседневный, “земной” (профанный)» [Лазарев, Трифонова]. Саэта как жанр возникает в клерикально-монашеской среде, когда монахи ордена Святого Франциска выходят на проповедь, обращаясь к народу со словами, подобными этим: *Despierta, hombre, despierta // no aguardes a que la muerte // condenado te despierte.*

В эпоху Возрождения в народной поэзии и в живописи одной из самых востребованных, излюбленных и распространенных становится тема второго пришествия грозного Судии и образы Страшного суда. Народное сознание, которому было отнюдь не свойственно проникновение в хитросплетения и премудрости католического богословия, с легкостью воспринимало и представления о райском блаженстве и образы адского огня. Поскольку монахи обращались к толпе с проповедью, сердцевиной которой была христианская мораль, то неудивительно, что содержанием саэт становятся образы покаяния, описания всевозможных мук ада и пламенный призыв к исправлению греховной жизни. Это заметно и при лексическом анализе: наиболее частыми в таких саэтах оказываются слова *pecado, confesión, muerte, condenado, infierno.* Приведем пример: *Si un pecado mortal sólo // te lleva al eterno fuego, // cómo duermes con sosiego?* Подобные саэты вошли в сборник под названием *«Saetas del desengaño»* (1684 г.) Та эпоха была временем жестоких социальных конфликтов и острых идеологических противоречий. Несоответствие идей гуманизма с реальной жизнью породило в сознании народа «особое, чисто испанское, отношение к жизни, выражаемое емким словом *desengaño*, —

не разочарование, а прозрение, отрицание лжи, иллюзий всякого рода». [Поэзия испанского барокко: 12].

Важно и то, что звучащая в устах осознающего свое униженное положение простого народа саэта отражала и социальный статус своего исполнителя. Для ее содержания становится весьма характерным сравнение народных бед и скорбей со страданиями, перенесенными Иисусом Христом: *Atormentao y sin culpa // te llevan en una cruz. // Lo mismito trata el amo // al campesino andaluz*. В пении андалузец жалуется на несправедливо претерпеваемые им страдания. Таким образом, саэта становится выражением мироощущения народа, населяющего Андалусию — и христиан, и обращенных иноверцев.

Литература

Лазарев Ф. В., Трифонова М. К. Философия: http://lazarev-filosofia.ofilosofii.ru/

Поэзия испанского барокко / Сост. В. Н. Андреев, А. Ю. Миролюбова. СПб., 2006.

Основные вопросы языковой политики в период правления Х. Д. Перона (1946–1955 гг.)

Невокшанова Анастасия Андреевна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Хуан Доминго Перон — одна из наиболее известных личностей в аргентинской политической истории XX века. Будучи военным, он трижды занимал президентское кресло, и все три раза был выбран в соответствии со всеми демократическими процедурами — случай для аргентинской политики достаточно уникальный. Принято считать, что подобным успехом он был обязан, в частности, грамотной языковой политике, изучению которой посвящены различные филологические, социологические и юридические исследования.

Основные нормативные документы, позволяющие сделать определенные выводы о языковой политике двух первых президентских сроков Х. Д. Перона: разделы «Образование» и «Культура» так называемых Первого и Второго национальных пятилетних планов»; учебные программы по различным гуманитарным дисциплинам: испанскому языку, литературе, латыни, иностранным языкам; законы, касающиеся организации и регулирования деятельности культурно-образовательных учреждений.

Рассматривая языковую политику 1946–1955 годов, мы можем разделить этот период на два этапа, совпадающих хронологически с двумя президентскими сроками Перона.

Первый из них (1946–1950) характеризуется достаточно консервативным подходом правительства к языковым вопросам. Два основных направления языковой политики: защита языков местного населения, с одной стороны, и следование традиции испанского пуризма, с другой. В то же время речь не идет о противоречии, но скорее о взаимодействии: в нормативных документах отражается постепенное формирование национального, собственно аргентинского, культурного и языкового самосознания. Однако само понятие аргентинской нации тесно связано с культурным пространством испаноязычного мира.

Показательным в этом отношении оказывается раздел «Культура» Первого пятилетнего плана, в котором понятие «национальная культура» включает, с одной стороны, испанское культурное наследие, основными элементами которого считаются язык и религия, и, с другой стороны, собственно аргентинскую культуру, представленную народными и фольклорными элементами, прежде всего, поэзией гаучо и языками местного населения. Испанское наследие объявляется объектом защиты, а культура собственно аргентинская — объектом распространения и популяризации.

Что касается понятия «национального языка», на этом этапе мы не наблюдаем значительных расхождений с предшествующей традицией: язык воспринимается как данность, как часть культурного наследия испанской конкисты. 12 октября 1947 года Перон произносит в аргентинской Академии испанского языка речь, в которой кратко изложены основные положения языковой политики того времени. Эта речь была включена в специальный выпуск периодического издания Академии, посвященный памяти Мигеля де Сервантеса.

Любопытно, что сотрудничество правительства с Академией довольно быстро подойдет к концу — в самом начале пятидесятых годов будет составлен закон о регулировании деятельности Национальных академий. Этим ознаменуется, наряду с принятием Второго пятилетнего плана, начало следующего этапа правления Перона (1951–1955).

Это будет во многом поворотный момент для языковой политики не только по сравнению с положениями нормативных документов 1946–1950 годов, но и со всей предшествующей законодательной традицией в этой области. Во втором пятилетнем плане уже не упоминается культура, унаследованная от Испании. Очень характерными отличительными чертами этого периода является появляющееся на законодательном уровне четкое разграничение между «официальной» разновидностью испанского языка, связанной в тексте с деятельностью Королевской Академии, и «национальной» языковой разновидностью.

Также во второй период разрабатываются законы об образовании, которые определяют содержание школьных учебников. Большое внимание

уделяется преподаванию испанского и иностранных языков. Так, например, в 1953 году в программу изучения испанского языка в старших классах был включен словарь аргентинизмов и понятие «национальной языковой системы», не упоминавшихся в аналогичной программе 1949 года. Также был изменен и дополнен список рекомендуемой литературы.

В то же время речь здесь идет, прежде всего, не о национальной разновидности испанского языка, а о возможности легального вмешательства правительства в лингвистические и социолингвистические вопросы. Включение этих пунктов во Второй пятилетний план породило серьезную полемику на парламентском обсуждении.

Таким образом, мы можем наблюдать, как на протяжении десяти лет правления Х. Д. Перона менялась позиция правительства в вопросах языковой политики. Консервативное правительство первого периода, придерживающееся традиционных взглядов на испанский язык и культуру, и скорее фиксирующее в нормативных документах сложившуюся социолингвистическую ситуацию в стране, во втором периоде занимает намного более активную позицию, претендуя на абсолютный контроль деятельности всех культурно-образовательных учреждений. Меняется и понятие «национального языка», который становится в этот период одной из важнейших составляющих аргентинского национального самосознания.

Диалектные и окказиональные фразеологизмы в оригинале и в переводе (на примере переводов романа М. А. Шолохова «Тихий Дон» на испанский язык)

Симонова Мария Владимировна
Аспирант Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Текст романа М. А. Шолохова «Тихий Дон» богат фразеологическими единицами, как литературными, так и диалектными и окказиональными. Наибольший интерес для нас представляют способы перевода диалектных и окказиональных фразеологизмов. Использование автором в речи персонажей идиом, характерных только для казачества, а также создание М. А. Шолоховым новых фразеологизмов является одним из приемов речевой характеристики персонажей и противопоставления образов, относящихся к разным социальным слоям.

Как правило, диалектные фразеологизмы характеризуются наличием национального колорита, поэтому к их переводу стоит подходить с особой осторожностью: передать их при помощи эквивалента нельзя, так как эквивалентность предполагает идентичность всех значений ори-

гинального и переводного фразеологизмов. Следует намекнуть в переводе на особенность данного выражения, а если это не возможно, то передать его нейтральным аналогом или другими нефразеологическими способами перевода.

В данной работе мы опираемся на несколько переводов «Тихого Дона»: перевод В. Медина и Х. Карбо (Испания, 1930 г.) [Cholokhov Miguel], перевод Ф. Алькантара (Испания, 1966 г.) [Cholojov Mijail], перевод Х. Лаина Энтральго (Россия, 1975 г.) [Shólojov Mijaíl] и аргентинский перевод 1942–1946 гг. [Sholojov Miguel].

При передаче диалектной фразеологии переводчики «Тихого Дона» в основном пользуются описательным приемом перевода, лексической заменой фразеологизма словом или свободным словосочетанием, иногда прибегают к калькированию. Зачастую переводчику трудно понять смысл диалектного фразеологизма, в результате чего происходит искажение смысла устойчивого выражения. Рассмотрим пример с диалектным фразеологизмом «драться в стенках», то есть ‘стенка на стенку’: *«Жалкую я об одном, парень… дюже жалкую… Помнишь, в позапрошлом годе на маслену* ***дрались мы в стенках****?»*.

Пер. В. Медина и Х. Карбо / Арген. пер. / Пер. Ф. Алькантара	Пер. Х. Лаина Энтральго
Sólo lamento una cosa... ¡Y la lamento de corazón! ¿Recuerdas de nuestros **pugilatos** de carnaval, hace dos años?	Hay una cosa que lamento, mozo... la lamento mucho... ¿Recuerdas cuando hace dos años **nos peleamos**? En el carnaval?

В первом случае переводчики используют прием нефразеологического лексического перевода диалектного фразеологизма, который в текстах переводов был заменен лексемой *pugilatos* (кулачные бои). В переводе Х. Лаина Энтральго находим также нефразеологический способ перевода, заключающийся в лексической замене фразеологизма придаточным предложением, причем происходит генерализация его значения — *cuando nos peleamos* (когда мы дрались). Таким образом, ни в одном из переводов значение этого фразеологизма, своего рода реалии, не передано: это была не случайная драка, а традиция кулачных боев, принятых проводится в казачьей среде по праздникам среди мужского населения.

Встречаются и случаи калькирования диалектных фразеологизмов, в результате чего происходит потеря смысла выражения: *«Дожила ты, божья купель, до седых волос, а вот лопочешь тут…* ***несешь и с Дону и с моря****, людям спать не даешь…»*. В «Словаре языка М. Шолохова» данное устойчивое выражение объясняется как «болтать вздор, чепуху». Не во всех переводах правильно передано значение диалектного фразеологизма:

Арген. пер.	Пер. Ф. Алькантара	Пер. Х. Лаина Энтральго
Has vivido, vieja, hasta tener cabellos canosos, pero estás diciendo cosas... **sacas cosas del Don y del mar**, no les permites dormir a la gente cansada...	Tienes cano el cabello, bendita mujer, y **charlas por los codos**, sin dejar dormir a la gente.	Eres vieja y tu cabello es blanco, pero dices unas cosas... **Desbarras** y no nos dejas dormir

В аргентинском издании находим дословный перевод исходного фразеологизма *sacas cosas del Don y del mar* (досл.: достаешь вещи из Дона и из моря), в результате чего происходит «дезориентация» читателя. Ф. Алькантара неправильно понял смысл фразеологизма и заменяет его испанским фразеологизмом *hablar (charlar) por los codos*, который обозначает ‘разговаривать слишком много’, что противоречит значению исходного фразеологизма. Х. Лаин Энтральго прибегает к лексическому способу перевода, он находит в испанском языке глагол *desbarrar* (болтать глупости, нести всякий вздор), по своему значению и стилистике схожий с эквивалентным оригинальным фразеологизмом.

Любопытен пример с переводом авторского фразеологизма «из души скляночку вынуть», то есть ‘быть готовым сделать что угодно ради другого человека’: «*Ты меня пожалела, а я в долгу не останусь! Я тебе, Аксиньюшка, хоть* ***из души скляночку выну****…*».

Пер. В. Медина и Х. Карбо / Арген. пер. / Пер.Ф. Алькантара	Пер. Х. Лаина Энтральго
Eres muy gentil conmigo, Axiuchka, y yo seré contigo del mismo modo. ¡**Me partiría en cuatro por ti**!	Te portas muy bien conmigo, Axinia, y yo no me quedaré en deuda: **haré por ti todo cuanto pueda**.

Х. Лаин Энтральго передает диалектный фразеологизм описательно, раскрывая его значение — *haré por ti todo cuanto pueda* (я сделаю ради тебя все, что смогу). Однако первый вариант перевода *¡me partiría en cuatro por ti!* (досл.: я бы разорвался на четыре части ради тебя) можно рассматривать как индивидуальный эквивалент исходному фразеологизму, так как такая идиома отсутствует в словарях и справочниках по испанской фразеологии. Новый фразеологизм, построенный на новой метафорической основе, передает смысл, идентичный оригинальному, и, кроме того, носит разговорный характер.

Таким образом, как видно из примеров, диалектные устойчивые выражения в тексте романа «Тихий Дон» переводятся на испанский язык описательно, а также дословно, в результате чего, происходят значительные сдвиги и потери в области значения идиом. Однако существует и примеры, хотя и редкие, использования переводчиками испанских аналогов или создание индивидуальных эквивалентов средствами переводного языка.

Литература

Шолохов М. А. Тихий Дон. Книги 1–4. Нижний Новгород, 1993.

Cholokhov Miguel. Sobre el Don apacible (novela). Traducción de Vicente S. Medina y José Carbó. Madrid, 1930.

Cholojov Mijail. El Don apacible. Traducción de Francisco J. Flcántara y Diego Pruna. Barcelona, 1966.

Shólojov Mijaíl. El Don apacible. Traducido del ruso por José Laín Entralgo. Libros 1–4, Moscú, 1975.

Sholojov Miguel. Libro 1 Sobre el Don apacible, Libro 2 Se desbordó el Don, Libro 3 Fuego en el Don, Libro 4 Sangre en el Don, Libro 5 El Don arrasado. La Habana, 1962–1964.

Секция
«Классическая филология»

Ad Val. Fl. 1, 223–4: Mars circum или circa vellera?

Беликов Алексей Евгеньевич
Аспирант Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

«Аргонавтика» Валерия Флакка предлагает ученым-текстологам множество вопросов, связанных с историей текста. Мне хотелось бы обратиться к небольшому фрагменту, достаточно прозрачному с точки зрения рукописной традиции, но вызвавшему оживленную дискуссию среди издателей начиная с XVI в. и до наших дней.

В одном из последних авторитетных изданий «Аргонавтики» Либерман [Valerius Flaccus: 17] напечатал указанный фрагмент, который является частью пророчества Мопса о плавании аргонавтов (1, 211–27), следующим образом: … Quem circ*a* uellera Martem / aspicio! — указав в критическом аппарате: 223 circa *Meyncke (alio contextu)*: circum γ *c**. В комментарии издатель поясняет, что воспринимает Марса исключительно как обозначение битвы колхов и аргонавтов, а рукописное *circum* меняет на *circa*, чтобы получилась «битва за руно». Такая трактовка этого пассажа и использование конъектуры Мейнке (который, однако, предлагал переделать весь стих на quod circa vellera monstrum) возникли как результат длительного спора о значении слов *Martem circum vellera*, основные моменты которого я приведу ниже:

Maserius (1517): речь идет о Марсе — божестве, защищающем руно.

Pius (1519): Марсом назван или марсов змей, или марсов алтарь, на котором находилось руно.

Burman (1724): речь идет о битве земнородных, так как Марс многократно употребляется в значении битвы и войны.

Wagner (1805): Марс обозначает грядущую битву с драконом.

Bährens (1875): поскольку Язон не прикладывал никаких усилий для добычи руна у дракона, упоминать об этом Мопс не должен. Вне сомнений речь идет о битве между колхами и греками за руно и похищенную деву.

Summers (1894): Марс держит своего стража у руна — ср. 5, 251; 639. (Возвращение к точке зрения Мазерия).

Langen (1896): поскольку в марсовой роще битвы не было, справедливо мнение Бэренса; однако, из-за того, что текст поэмы не доходит до битвы в устье Дуная, менять текст не следует.

Strand (1972): надо вернуться к пониманию Пия — Марс обозначает дракона, который обязательно входит в три главных препятствия на пути Язона к руну (ср. 7, 547–50; 8, 437–8; параллель у Enn. *Scaen*. 274–5; Ov. *Met*. 7, 29–30). Кроме того, в тексте многократно указывается, что дракон обвил собою руно — ср. 7, 166–9; 516–20; 525–7; 8, 79–81. Это возможно благодаря двойной метонимии: Марс обозначает битву, а битва — противника.

Håkanson (1973): идея Странда о двойной метонимии неприемлема, но его понимание Марса как змея верно. Мопс, находясь в экстатическом состоянии, не может различить и принимает змея за самого бога, охраняющего руно (ср. 5, 253).

Courtney (1975): речь идет о драконе, поскольку по первоначальному замыслу Валерия Флакка Язон должен был сразиться со змеем.

Kleywegt (1987): двойную метонимию принять нельзя, и Марс никак не может обозначать дракона, который, к тому же, был усыплен Медеей. Сам Марс также не представлял опасности. Следовательно, речь идет о битве на острове Певке. Трудность с *circum* можно решить, представив аргонавтов, держащих оборону вокруг руна. Сама строка является переломным моментом в пророчестве Мопса: если до этого перечисляются приключения аргонавтов в хронологическом порядке, то после этого рассказывается о будущей трагедии в Коринфе, причем порядок обратный. Битва на Певке, таким образом, является поворотным моментом в судьбе Язона и Медеи, и пророчество о ней занимает центральное место.

Spaltenstein (2002): согласен с Клейвегтом, но чтение *circum* считает более правдоподобным.

Как видно, точка зрения Клейвегта возобладала, и, опираясь на нее, Либерман адаптировал конъектуру Мейнке. Клейвегт же в своем комментарии [Kleywegt 2005: 139–140] поддерживает изменение текста, сделанное Либерманом.

Мне, напротив, представляется, что аргументы против этой конъектуры, равно как и против такой интерпретации текста, отнюдь не исчерпаны. Во-первых, во всем тексте Валерия Флакка *circum* встречается помимо спорного места 16 раз против 4 раз *circa*. Кроме того, во всех случаях *circa* выступает в пространственном значении. Уже поэтому текст менять не следует, но приведем аргументы, связанные с пониманием всего контекста.

Тому, что Марс обозначает битву на Певке, мешают следующие факты: 1) Хотя Марс в этом значении часто встречается у Вергилия, Лукана, Стация, Силия, у Валерия Флакка такого употребления нет ни разу; 2) Многочисленные контексты, приведенные Страндом, показывают, что дракон входит в число обязательных испытаний, и пропускать этот эпизод нельзя; 3) Дракон действительно находится *circum vellera*, как следует не только из мест, указанных Страндом, но и из 8, 89; 101.

Из первого аргумента видно, что довод Бурманна можно отвергнуть. Возражение Бэренса о том, что дракон — не подвиг Язона, также можно снять: пророчества о Гиласе и Поллуксе тоже не относятся к испытаниям предводителя Арго. Наиболее сильным контраргументом остается тот факт, что употребления *Mars* в каком-либо значении кроме божества или метонимии войны не зафиксировано, хотя здесь, как кажется, вполне уместна идея Хокансона.

Наконец, самым сильным аргументом Клейвегта мне представляется выделение структуры в пророчестве. На него можно ответить столь же структурно: все пророчество Мопса состоит из очень конкретных образов (загадочность и достигается за счет называния детали вместо целого события) — на этом фоне очень странно смотрится столь абстрактная формулировка, как «битва за/вокруг руна» (вопрос о взаимоотношении с Luc. 1, 678–94 требует отдельного рассмотрения). Весь контекст побуждает нас к тому, чтобы понять *Martem* конкретно: либо как змея, либо как божество *вокруг* руна.

Литература

Kleywegt A.J. Valerius Flaccus, Argonautica. Book I: A Commentary. Leiden; Boston, 2005.

Kleywegt A.J. Praecursoria Valeriana II // Mnemosyne. 1987. Vol. 40. Fasc. 1 / 2. P. 107–123.

Strand J. Notes on Valerius Flaccus' Argonautica. Stockholm, 1972.

Valerius Flaccus. Argonautica / Ed. G. Liberman. Paris, 2002.

Pyramidum altius (Prop. 3, 2, 17–26 et Antip., *AP* 9, 58)

Каячев Борис Александрович
Аспирант Лидсского университета, Лидс, Великобритания

Редчайшее в латинской поэзии слово *pyramis* в ст. 19 второй элегии третьей книги Проперция маркирует (об использовании риторических фигур в качестве сигналов аллюзии — в данном случае мы имеем дело с «глоссой» — см.: [Wills]) программную отсылку к финальной оде третьей книги Горация (горацианская аллюзия подробно анализируется в работах: [Solmsen: 106–107], [Miller: 295–297] и [Mader: 330–334]). Одновременно оно отсылает к также редкому в греческой поэзии слову πυραμις в эпиграмме Антипатра, предположительно Фессалонитского (AP 9, 58, 4: μεγαν αιπειναν πυραμιδων καματον «высокие пирамиды, [стоившие] великого труда», ср. *pyramidum sumptus ad sidera ducti* «поднебесные пирамиды, [стоившие] заоблачных трат»; в обоих случаях мы имеем дело с фигурой genitivus inversus): эта параллель, существенная для понимания элегии Проперция, насколько известно, прежде не отмечалась (Ротштейн, Кэмпс, Федели, а также [Schulz-Vanheyden] ее не оговаривают).

Проперций называет из семи чудес света три: пирамиды, статую Зевса Олимпийского (*Iouis Elei*, ср. τον επ' Αλφειω Ζανα) и Мавзолей (*Mausolei diues fortuna sepulcri*, ср. μναμα τε Μαυσωλοιο πελωριον) — и, подобно Горацию, противопоставляет им по долговечности свою поэзию. Антипатр перечисляет все семь, выделяя на фоне шести остальных храм Артемиды Эфесской. Из четырех чудес света, не упомянутых Проперцием прямо, — это, помимо храма Артемиды, Вавилонские стены, сады Семирамиды и Колосс Родосский — два неявным образом включены в описания других: на статую Гелиоса (Ηλιοιο κολοσσον) может намекать эпитет Зевса Элейский (*Iouis Elei*), на храм Артемиды (νεφεων αχρι θεοντα δομον) — сразу и пирамиды (*ad sidera ducti*), и храм Зевса (*caelum imitata domus*: слово *domus* помещено в той же метрической позиции в исходе пентаметра, что и δομον; ср. также ουρανιοις… δομοις в другой эпиграмме Антипатра (AP 9, 790, 2), также прославляющей храм Артемиды). Вероятно, Проперций, отводя храму Артемиды в элегии заметное место, хотя и не называя его открыто, отражает тем самым предпочтение, отдававшееся этому чуду Антипатром.

Почему из семи чудес света Проперций оставляет три, точнее — почему именно эти три? Как хорошо известно, храм Артемиды был сожжен Геростратом в IV в. до н. э. (вскоре, впрочем, он был восстановлен). Колосс Родосский упал при землетрясении в III в. до н. э. (хотя еще долго продолжал лежать). Висячие сады ко времени Проперция, вероятно, также уже погибли, предположительно от дождей и наводне-

ний. Наконец, стены Вавилона уступили место в списке Александрийскому маяку.

Проперций называет три силы, угрожающие трем упоминаемым им чудесам света, но не властные над поэзией — пожар, дождь и время: первую можно соотнести с пирамидами (в силу этимологии от πυρ), вторую — с «подобным небу» (*caelum imitata*) храмом тучегонителя Зевса, третью — с надгробным памятником (μναμα) Мавсола. Однако в то же время в угрозе Проперция можно увидеть скрытый vaticinium ex eventu: храм Артемиды действительно сгорел (*flamma*), сады Семирамиды, возможно, погибли от дождей (*imber*), Колосс обрушился (*pondere uicta ruent*), а Вавилонские стены оказались со временем в забвении (*annorum tacito pondere*).

Таким образом, у Проперция учтены все семь (или даже восемь) чудес света, однако над четырьмя (пятью) из них угроза, можно сказать, уже осуществилась: они забыты. Очевидно, подобное умолчание намного удачнее и эффективнее, нежели было бы эксплицитное упоминание судьбы каждого из чудес света, которое оказалось бы аналогичным постановлению забыть имя Герострата.

Как продемонстрировал Стивен Харрисон в докладе «Horace and Aug ustan monuments», прочитанном 15 мая 2009 г. на конференции в Лидсе, Гораций в «Одах» систематически отсылает к программе предпринятого Августом монументального строительства, делая их своего рода поэтическим аналогом грандиозного архитектурного проекта. Кульминация этой аналогии приходится на финальную оду третьей книги, в которой поэтические заслуги Горация противопоставляются египетским пирамидам — тем самым оказываясь в одном ряду с их другим римским соперником, Мавзолеем Августа. Так вот, если Гораций связывает свое бессмертие с Римом (*dum Capitolium — scandet cum tacita uirgine pontifex*), Проперций полемически игнорирует римскую составляющую как архитектурной, так и поэтической (ср. *princeps Aeolium carmen ad Italos — deduxisse modos*) программы, представленной у Горация, делая свои претензии на бессмертную славу более универсальными.

Так Проперций, отсылая при помощи исключительно редкого в поэзии — и в латинской, и в греческой — слова *pyramis* к его более ранним контекстам у Горация и Антипатра, проявляет свое мастерство «поэта-ученого»: помня об источнике каждого слова, он мог рассчитанно возбуждать в начитанном читателе ассоциации, связанные с употреблением этого слова в источнике.

Литература

Mader G. Architecture, *Aemulatio* and Elegiac Self-Definition in Propertius 3.2 // CJ. 1993. Vol. 88. P. 321–340.

Miller J.F. Propertius 3.2 and Horace // TAPhA. 1983. Vol. 113. P. 289–299.
Schulz-Vanheyden E. Properz und das griechische Epigramm. Münster, 1969.
Solmsen F. Propertius and Horace // CPh. 1948. Vol. 43. P. 105–109.
Wills J. Repetition in Latin Poetry: Figures of Allusion. Oxford, 1996.

О жертве всесожжения в греческой Библии

Корчагин Алексей Олегович
Аспирант Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В Септуагинте (далее — LXX) для обозначения жертвы всесожжения используется корень ὁλοκαυτ- (греч. ὅλος — «целый» и καίω — «жечь, сжигать»). Этот корень является одним из наиболее употребительных для обозначения жертвы в переводе LXX. Он встречается там 291 раз (включая девтероканонические книги). В LXX используются два слова этого корня — ὁλοκαύτωσις (процесс принесения жертвы, 87 раз) и ὁλοκαύτωμα (сама жертва всесожжения, 204 раза).

Корень ὁλοκαυτ- впервые появляется в греческой литературе у Ксенофонта в «Анабасисе». В том месте, где речь идет о жертвоприношении в честь Зевса Мелихия (7.8.4–5), использован глагол ὁλοκαυτέω. У того же Ксенофонта в «Киропедии» (8.3.24) употреблен глагол ὁλοκαυτόω; этот же глагол встречается у Плутарха (2.694b). Из иудео-эллинистических авторов корень зафиксирован только у Иосифа Флавия в «Иудейских древностях» (ὁλοκαυτόω и ὁλοκαύτωσις — 3.9.1, ὁλοκαύτωμα — 10.4.5). В греческих надписях встречается слово ὁλοκαύτησις (IG 4^2 (1) 97.2). В Новом Завете трижды употреблено слово ὁλοκαύτωμα (дважды — в Послании Евреям, 10:6 и 10:8, и один раз в Евангелии от Марка, 12:33).

Посмотрим, что подразумевается под жертвой всесожжения в LXX. Религиозные установления относительно жертв всесожжения даны в книге Левит, в которой корень ὅλοκαυτ — встречается наибольшее количество раз (61). Уже в первой главе данной книги подробно говорится о совершении всесожжений. В жертву всесожжения приносились как крупный, так и мелкий скота (Лев. 1:2), а также птицы (Лев. 1:14). Жертвенное животное закалывалось на алтаре, его кровью окроплялся жертвенник, после чего жертва полностью сжигалась.

Рассмотрим, какие еврейские слова передаются по-гречески словами с корнем ὁλοκαυτ-. В большинстве случаев как ὁλοκαύτωμα или ὁλοκαύτωσις передается древнееврейское слово עֹלָה (ʻōlâ). Этимологически данное существительное связано с глаголом ʻālâ — «подниматься, восходить», то есть ʻōlâ — это та жертва, которая возносится на алтарь, а следовательно, метафорически на небеса [Brown, Driver, Briggs: 750–751].

Однако греческое ὁλοκαύτωμα / ὁλοκαύτωσις не является буквальным переводом еврейского ‘ōlâ. Возможно, ὁλοκαύτωμα / ὁλοκαύτωσις — специальный термин, составленный переводчиками для передачи ‘ōlâ на основании сведений о том, что жертва сжигалась целиком. В ряде случаев ὁλοκαύτωμα / ὁλοκαύτωσις передает еврейское слово השא (’iššè) — «целиком или частично сжигаемая жертва» [Harrison: 172], в особенности — жертвоприношение первых плодов. Этимология ’iššè связана, вероятно, со словом שא (’ēš) — «огонь». В тех местах, где ’iššè переводится как ὁλοκαύτωμα, переводчики, скорее всего, хотят подчеркнуть, что жертва сжигается полностью (Лев. 4:35, 5:12, 23:8, Исх. 30:20).

Самым интересным, на наш взгляд, является употребление слова ὁλοκαύτωμα в 21 стихе знаменитого 50-го псалма; в этом стихе так переводится еврейское ל’לכ (kälîl) — «полностью сжигаемая жертва», от слова לכ (kōl) — «весь, целый», таким образом, текст LXX здесь более точно соответствует еврейскому оригиналу. Примечательно также, что в этом стихе ‘ōlâ, обычно переводимое как ὁλοκαύτωμα, передано словом ἀναφορά «возношение» (от глагола ἀναφέρω — «поднимать, возносить»), что также более точно соотносится с текстом оригинала. Следует, кроме того, обратить внимание на Лев. 6:16, где kälîl переводится прилагательным ὁλοκαυτός.

Таким образом, мы видим, что термин ὁλοκαύτωμα / ὁλοκαύτωσις в большинстве случаев не является буквальным переводом древнееврейского слова, но представляет собой искусственно созданное переводчиками слово для обозначения жертвы всесожжения, и отсюда можно сделать вывод о том, что представление о LXX как о буквалистском переводе не совсем верно.

Литература

Brown F., Driver S.R., Briggs Ch. Hebrew and English Lexicon of the Old Testament. Oxford, 1907.

Harris R. et al. The Theological Wordbook of the Old Testament. Chicago, 1980.

Обозначения пациентов в текстах Гиппократова корпуса

Литвин Евгения Александровна
Студентка Российского государственного гуманитарного университета, Москва, Россия

Гиппократов корпус включает в себя трактаты, приписываемые Гиппократу Косскому и созданные древнегреческими практикующими врачами или людьми, имевшими некоторые познания в медицине. Большая часть этих текстов имеет целью научить коллег-врачей правильному способу

лечения той или иной болезни и состоит из описаний симптоматики, прогнозов о ходе болезни, перечней лекарственных средств, описаний правильного положения пациента и последовательности действий врача во время операций.

Другая часть трактатов более теоретична и содержит полемику с конкурентами, обосновывает точку зрения авторов трактата на те или иные свойства человеческой природы, касается внешнего вида врача и его поведения. Трактаты, посвященные лечению какой-либо конкретной болезни, также могут содержать теоретическое вступление, касающееся медицины как науки (technē) в целом, где автор обосновывает свой метод лечения, порицает тех, кто действует другим способом, и т. д.

Мое исследование касается терминов, которые использовались авторами трактатов для обозначения больных, а также той публики, которая потенциально являлась их пациентами. Можно выделить несколько типичных ситуаций, в которых содержатся упоминания этих людей.

Прежде всего, это описания хода лечения и положения больного во время перевязок или, например, наложения шин на переломы. Как правило, в этих случаях используются активные причастия от глаголов со значениями «претерпевать боль», «испытывать страдания» и т. д.: «kamnontes», «noseontes», «astheneontes».

Иногда в значении «пациенты» используется просто слово «люди» («anthrōpoi»), например, в трактате «О древней медицине» [9.21–26], где говорится о том, что невежество плохого врача не слишком заметно, когда он лечит людей, страдающих от легких болезней, однако становится видно окружающим, когда он берется вылечить пациента, больного чем-то серьезным.

В трактате «О врачебном кабинете», где очень подробно описаны различные виды хирургических операций, последовательность действий хирурга во время каждой из них, а также взаимное положение друг относительно друга врача и пациента, они называются, соответственно, активными и пассивными причастиями от одного и того же глагола — «cheirizōn» и «cheirizomenos» — т. е., буквально, «управляющий» и «управляемый» или «лечащий» и «лечимый».

Все ранее перечисленные термины, как правило, появляются в той части трактатов, где речь идет непосредственно о лечении болезней. Однако в теоретических вступлениях или в текстах, которые целиком посвящены каким-либо проблемам, связанным с коммуникацией врача и больных или полемике с конкурентами, чаще используются другие наименования. Наиболее употребительны из них два: «dēmotēs» и «idiōtēs». Основные значения обоих слов никак не связаны с темой болезни, именно поэтому интересно рассмотреть, как они употребляются в тексте. Как правило,

так называются люди, которые являются или могли бы стать пациентами автора трактата. Однако упоминания о них могут быть связаны не с проблемами лечения как такового, а с тем, какое мнение «не специалисты» могут иметь о том или ином враче или способе лечения. Например, в трактате «О диете при острых болезнях» автор говорит, что «dēmotes» не могут отличить плохого врача от хорошего, поскольку не видят разницы в их действиях во время лечения сложных болезней и не понимают, что именно может быть эффективно [2.18–23]. В трактате «О древней медицине» оба этих термина в значении «простые люди», «толпа» употреблены автором, порицающим тех, кто говорит публично о медицине, используя слова, непонятные слушателям [2.10–11].

Оба этих термина могут употребляться в параллельных конструкциях («и.., и…», «как…, так и…», и т. п.) со словами «врач», «специалист». Например, когда говорится, что кто-нибудь, как врач, так и «не врач», может предложить ослабевшему больному поесть, что поддержит его силы и фактически вылечит [«О диете при острых болезнях», 11.83–85]. В этом контексте словом «idiōtēs» назван уже не пациент, но, напротив, человек, который принимает участие в лечении, несмотря на то, что врачом не является. В таком значении оба этих слова тоже встречаются в текстах корпуса, иногда с пейоративном оттенком. Так, автор трактата «О благоприличном поведении» советует своим коллегам поручать присматривать за больным, если они не могут сделать этого лично, ученикам, но ни в коем случае не «idiōtēs», которые могут что-нибудь испортить, а ответственность за это ляжет на врача [17.1–10]. А иногда «idiōtēs» неожиданно могут оказаться полезны, обладая знаниями о медицине, которых нет и у самого врача («Наставления», 2.7–8).

Однако чаще всего этими словами обозначаются именно профаны, не понимающие ничего в медицине, не умеющие распознать собственных болезней [«О древней медицине», 2.8–13] и поэтому нуждающиеся в помощи профессиональных врачей. Более того, именно наличие оппозиции «специалист («technitēs») — профан («idiōtēs»)» может служить критерием того, что та или иная область человеческого знания является или не является наукой («techē»). Например, умение варить пищу наукой считаться не может, поскольку никто из людей не является в ней «idiōtēs» («О древней медицине», 4.1–8).

Фонетико-морфологические закономерности распространения презентного назального инфикса на другие основы глагола в латинском языке

Новикова Екатерина Павловна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Характер распространения презентного назального инфикса на другие основы глагола (перфекта и супина) до сих пор является одним из не вполне проясненных моментов в исторической грамматике латинского языка. При рассмотрении подобных явлений обычно используется понятие «аналогии». В данном случае общее направление исследования заключается в том, чтобы для каждого явления, объясняемого другими исследователями через «аналогию», подбирать максимально точное с точки зрения истории языка и его системы объяснение предпосылок к действию «аналогии».

Для исследуемого нами материала объяснения с помощью «аналогического выравнивания» допускал И. М. Тронский [Тронский: 234]. А. Эрну, разделяя глаголы с инфигированным n на группы по принципу наличия / отсутствия восстановленного n в других основах, также прибегает к объяснениям только через «аналогию» [Эрну: 164]. Г. Майзер рассматривает глаголы с презентным назальным инфиксом отдельной группой [Meiser: 112], описывая особенности образования перфекта.

Ю. В. Откупщиков, исследуя фонетико-морфологические закономерности, действующие при образовании различных глагольных основ, а также и при образовании производных слов [Откупщиков: 55], во многом отходит от использования термина «аналогия» и выявляет определенные тенденции в фонетике и морфологии языка, взаимодействующие друг с другом, не ограничиваясь сопоставлением двух явлений по принципу сходства и объяснением одного фонетико-морфологического образования через сходное с ним другое с помощью исключительно «аналогии».

Тип латинских глаголов с презентным назальным инфиксом имеет параллели в древнегреческом (lambano, phungano и др. глаголы V класса), санскрите (yunaj-, bhunak- и др. глаголы VII класса), в славянских и балтийских языках (что, по правилу А. Мейе, позволяет причислить назальный презенс к общеиндоевропейским реконструируемым явлениям).

Были проанализированы почти сорок известных латинских глаголов с презентным назальным инфиксом, их этимология, характер образования трех основ и, в случае наличия какой-либо вариативности, встречаемость различных вариантов основ в античных текстах.

Рассмотренные глаголы: clango, clingo, emungo, frango, frendo, findo, fingo, fundo, fungor (встречается только как депонентный), iungo, linquo, ringor (только как депонентный), scindo, uinco, pingo, stringo, sclingo, pinso, lingo, ningit, -stinguo (только в приставочной форме), mingo (вторичное образование по отношению к meio), pungo, rumpo, runco, tundo, tango, tongeo, pando, pango, plango, pollingo, lambo, prehendo, langueo, -cumbo (только в приставочной форме), nanciscor, fruniscor.

Анализ выявил следующие фонетико-морфологические закономерности в образовании основ глаголов с презентным назальным инфиксом.

Для основы перфекта данных глаголов:

1. Если глагол образует сигматический перфект и удлиняет гласный в корне, n непременно восстанавливается в основе перфекта (pingo — pinxi).

2. Если глагол образует редуплицирующий или простой перфект (без s, соотв. сильному аористу), инфигированное презентное n не восстанавливается (единственное исключение — prehendo, где n сохраняется для достижения узнаваемости основы).

Для основы супина и форм пассивных причастий прошедшего времени:

1. Если корень глагола, имеющего презентный назальный инфикс, заканчивается на звонкий согласный и, следовательно, при образовании пассивного причастия корневой гласный имеет тенденцию удлиняться (по закону Лахманна), инфигированный презентный n имеет тенденцию восстанавливаться для глаголов, имевших в корне u, восходящее к u-неслоговому, вокализовавшему при образовании индоевропейского назального презенса с нулевой ступенью корня (iungo — iunctum, pungo — punctum), и не восстанавливаться для глаголов с корневым i (fingo — fictum, scindo — scissum, pingo — pictum).

Для глаголов, имевших в корне гласный a, характерна вариативность. Стоит отметить тяготение этих глаголов к тому, чтобы не восстанавливать n в основе супина и причастия в случае, если для этих глаголов имеет место редуплицирующий перфект (что свидетельствует о большей архаичности типа образования основы перфекта), либо восстанавливать, если имеет место перфект на s (также, в случае с глаголом nanciscor, для которого не может быть формы активного перфекта, любопытен факт, что форма nactus у авторов считалась гораздо предпочтительнее nanctus).

Глаголы с корневым гласным e или o представляют столь немногочисленную группу, что выявление закономерностей представляется не вполне возможным.

Если корень глагола оканчивался на глухой согласный, n в основах перфекта и супина обычно не восстанавливается (uici — uictum, rupi — ruptum, также закрепившееся в латинском языке nactus).

Если корень глагола оканчивался на d (findo — fidi, fundo — fudi), перфект на s обычно не образуется и n не восстанавливается ни в одной из основ.

Колебания глагола tundo, то восстанавливающего n, то не восстанавливающего, связаны, по-видимому, именно с конфликтом двух противоположно действующих тенденций: глагол оканчивается на звонкий d, но при этом — имеет в корне u.

Таким образом, характер восстановления n при образовании основ перфекта и супина зависел от фонетического окружения инфикса: во-первых, от тембра гласного корня, во-вторых, от глухости / звонкости и, возможно, от места образования согласного, закрывающего корень (здесь интересно и то, что n неодинаково артикулируется перед заднеязычными и переднеязычными, а перед губными ассимилируется в m).

Литература

Откупщиков Ю. В. Из истории индоевропейского словообразования. М., 2005.
Тронский И. М. Историческая грамматика латинского языка. М., 2001.
Эрну А. Историческая морфология латинского языка. М., 2004.
Meiser G. Veni, Vidi, Vici: die Vorgeschichte des lateinischen Perfektsystems. München, 2003.

Календарь Feriale Duranum: проблемы интерпретации

Павлова Ольга Сергеевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Рассматриваемый календарь, Feriale Duranum, был найден вместе с другими документами в храме Артемиды (поселение Дура-Эвропос, территория современной Сирии) во время раскопок 1931–1932 гг. Папирусный свиток содержит 4 колонки текста, из которых сохранились неполные три. Каждая имеет четкую структуру и содержит дату, причину, по которой в этот день совершается моление или жертвоприношение, и указания, что именно надо совершить.

Стоит отметить, что календарь в нескольких местах был подклеен кусочками другого папируса, из этого можно заключить, что Feriale Duranum использовался регулярно, возможно, в течение нескольких лет. Календарь был составлен, скорее всего, в 226 г., на следующий год после смерти Юлии Мезы (при жизни она не могла бы почитаться как diva). Капитальное рустичное письмо указывает на официальный характер документа. Подобного рода календари могли составляться в административном центре (вряд ли в Риме), переписываться и рассылаться по окраинам.

Цель данной работы состоит в том, чтобы рассмотреть текст Feriale Duranum, который считается единственным сохранившимся военным римским календарем, проанализировать особенности его содержания и, если это представится возможным, определить, действительно ли он предназначался для использования исключительно XX Пальмирской когортой.

В пользу данной точки зрения приводится несколько аргументов: папирус найден в военном архиве, основную часть календаря составляют торжества, которые связаны с императорским культом, что является признаком именно военного календаря; данный календарь был необходим как инструмент религиозной унификации воинов. Rosaliae, Quinquatrus, Circenses Martiales, празднование 3 дня до январских нон в связи с тем, что solvantur ac nuncupentur vota (как было восстановлено по смыслу издателями папируса), а также выдача жалования (1.7–9) являются исключительно военными торжествами.

Итак, рассмотрим последовательно эти аргументы. Считается, что архив, найденный в небольшом помещении W13, был военным архивом XX Пальмирской когорты, однако некоторые документы данного архива никак нельзя охарактеризовать как относящиеся к военной жизни и военному делу, например, фрагмент № 22 [*Fink:* 118]. Очевидно, что в календаре преобладают празднования, посвященные обожествленным императорам и членам императорской семьи. Известно, что во время правления Адриана возобновилась практика обожествления, и данный календарь является убедительной тому иллюстрацией. Однако культ императора и «божественных» членов императорской фамилии отправлялся не только войском, но и представителями всех других слоев общества, что придавало ему общегосударственное значение. Скорее всего, к III в. по РХ государственные праздники уже потеряли свою религиозную окраску и стали чем-то вроде выходных дней, о чем еще упоминал Цицерон (*Cic*. De legibus, II, 29).

Rosaliae были связаны с культом мертвых. Вероятно, в этот день собирались вместе члены различных коллегий, чтобы почтить память умерших и принять участие в общем пире. Во времена поздней Империи это торжество окончательно потеряло религиозный оттенок. Праздник Rosaliae или Rosalia часто ассоциировался с праздником Parentalia или с dies natalis. Конечно, XX Пальмирская когорта тоже представляла собой некое профессиональное объединение и, безусловно, участвовала в празднике. Можно предположить, что во время всеобщего торжества украшенные signa, то есть штандарты, вносились в святилище.

Известно, что 19 марта салии исполняли ритуальные пляски, посвященные Марсу [Latte: 115]. Однако в более позднее время на первый план выдвигается празднование, посвященное Минерве, которая была скорее

покровительницей всевозможных мирных ремесел, врачевания (Minerva Medica), обучения детей. В то же время нельзя считать, что данное смещение было механическим и не предполагало никакой связи между шествием салиев и праздником Минервы. Особого внимания заслуживают изображения на этрусских зеркалах, которые представляют Минерву как мать или дочь Марса, а также свидетельства Овидия (*Ovid*. Fasti 3, 811–812, 814, 835–838). Возможно, в этот день организовывалось шествие различных коллегий. Это мнение основывается на сходстве с Quinquatrus minusculae и на толковании одной из помпейских фресок. Вероятно, в этот день отдавалась плата за обучение за весь прошедший год, а клиентам посылалась корзина с провизией и деньгами. В эти дни также объявлялись каникулы, правда, совсем короткие, о чем мы узнаем из послания Горация (*Hor*. Epist. 2.10.197–198). Итак, можно с уверенностью сказать, что Квинкватры также не относились к исключительно военным праздникам.

Что касается Circenses Martiales, они действительно издревле неразрывно связывались с военным делом, а именно, с началом и окончанием военных кампаний. С другой стороны, они постепенно превратились в обычный государственный праздник (*Suet*. Claud.4). Что касается торжеств, приходящихся на 3 и 7 января, кажется преждевременным причислять их к исключительно военным праздникам до тех пор, пока не будет найден хотя бы еще один экземпляр подобного календаря, и реконструкция не будет подкреплена новыми сведениями.

Итак, проанализировав текст документа, можно заключить, что подавляющее большинство праздников не имеют непосредственного отношения к военному делу и вполне могут считаться общегосударственными праздниками. Скорее всего, перед нами одна из копий государственного календаря, который составлялся для провинций и регулярно переиздавался в соответствии с изменением государственной обстановки.

Литература

Fink O.R., Welles C. B. The Excavations at Dura-Europos. Final Report V. Part I: The Parchments and Papyri. New Haven, 1959.

Latte K. Römische Religionsgeschichte. München, 1992.

Секция
«Немецкое языкознание»

Структурные особенности текста Договора об учреждении Европейского сообщества (на примере договора для немецкоговорящих стран)

Байрамова Лейли Оруджевна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Лиссабонский договор, официальное название которого Лиссабонский договор о внесении изменений в Договор о Европейском союзе и Договор об учреждении Европейского общества, был подписан на саммите ЕС 13 декабря 2007 г. в монастыре иеронимитов в Лиссабоне. Он призван заменить собой не вступившую в силу Конституцию ЕС и внести изменения в действующие соглашения о Европейском союзе в целях реформирования системы управления ЕС.

Лиссабонский договор представляет собой вариант реструктуризации Европейского союза в рамках общей программы развития Европейского сообщества.

Данный документ можно рассматривать не просто как правовое закрепление прав и обязанностей граждан Европейского Союза, а как обращение к ним.

Документ состоит из преамбулы, семи основных статей, протоколов по различным вопросам Евросоюза, например: «Protokoll über die Rolle der nationalen Parlamente in der Europäischen Union». В заключении даются и объясняются определения договора «Erklärungen zu Bestimmungen der Verträge».

Преамбула содержит приветствия всех глав государств-участниц Евросоюза, министров внутренних и иностранных дел. В качестве примера приведем несколько обращений: Präambel: seine Majestät der König der Belgier, der Präsident der Tschechischen Republik, ihre Majestät die Königin von Dänemark, der Präsident der Bundesrepublik Deutschland, seine Königliche Hoheit der Grossherzog von Luxemburg, der Bundespräsident der Republik Österreich.

Далее следуют обращения непосредственно к лидерам государств с упоминанием их должности и ученой степени, и, что характерно для немецкоговорящих стран, обязательное гендерное различие, например: Dr. Angela Merkel (Bundeskanzlerin) und Dr. Frank-Walter Steinmeier (Bundesminister des Auswärtigen und Stellvertreter der Bundeskanzlerin), (Deutsch-

land); Dr. Alfred Gusenbauer (Bundeskanzler); Dr. Ursula Plassnik (Bundesministerin für europäische und internationale Angelegenheiten), (Österreich).

Приведенные примеры отчетливо демонстрируют эти признаки: федеральным канцлером Германии является женщина, Австрии — мужчина, в немецком языке они получают соответствующие суффиксы: die Bundeskanzler-**in** (для ж. р) и der Bundeskanzler **-ø** (для м. р.).

Статьи в договоре четко подразделяются на пункты (a,b,c и т. д), перед каждым из которых дано небольшое пояснение, резюмирование, например: «Der folgende Artikel 9b wird eingefügt», «Artikel 21 wird wie folgt geändert», «Absatz 1 erhält folgende Fassung». Таким образом, текст не только комментирует себя, но и обеспечивает правильное прочтение и понимание правового документа.

Основные правовые положения Евросоюза в конце статей подкреплены подписями с комментариями глав государств: «Geschehen zu Lissabon am dreizehnten Dezember zweitausendsieben» и «Diese Unterschrift bindet zugleich die Deutschsprachige Gemeinschaft, die Flämische Gemeinschaft, die Französische Gemeinschaft, die Wallonische Region, die Flämische Region und die Region Brüssel-Hauptstadt».

Таким образом, политики подтверждают акт создания данного документа и свою ответственность перед народом своей страны и народом Евросоюза.

Каждый протокол снабжен названием и подзаголовком, ср.: «Protokoll über die Rolle der Nationalen Parlamente in der Europäischen Union» (название), «Zusammenarbeit zwischen den Parlamenten» (подзаголовок). Статьи в протоколах в отличие от семи общих статей не делятся на пункты и не имеют руководства к прочтению. В основном это статистические отчеты или отчеты о заседаниях «Protokoll über die Sitzung der Europäischen Investitionsbank». Цель данного раздела договора — письменное фиксирование работы органов Евросоюза.

В приложении даны сводные таблицы соответствий статей действующего Лиссабонского договора с другими европейскими договорами, например: «Bisherige Nummerierung des Vertrags zur Gründung der Europäischen Gemeinschaft», «Nummerierung im Vertrag von Lissabon», «Neue Nummerierung des Vertrags über die Arbeitsweise der Europäischen Union». Данный пример наглядно демонстрирует переработку прежних договоров.

В заключении статьи, акты, протоколы и другие документы еще раз подкрепляются подписями глав государств — участниц Евросоюза.

Анализ построения текста договора позволяет сделать следующие выводы: договор состоит из пяти частей, логически следующих один из другого: преамбулы, основных статей договора, протоколов, приложений, и заключения (подписи глав-государств Евросоюза). Каждая из ча-

стей имеет свою собственную внутреннюю организацию текста, которая обусловлена определенной функцией: так, преамбула знакомит с главами государств, которые создают документ и одновременно являются представителями народа, для которого он создается. Статьи объясняют права и обязанности граждан Евросоюза с подробным комментарием. Протоколы показывают работу Евросоюза, сводные таблицы помогают сравнить основные документы Евросоюза; подписи глав государств в конце договора подтверждают ответственность за принятые решения. Такая композиция текста способствует его полному и целостному восприятию.

Литература

Klemens H. F. Der Vertrag von Lissabon. Text und Kommentar zum Europäischen Reformvertrag. Nomos-Verlag, 2008.

Языковые особенности речевого жанра Büttenrede

Беляев Денис Викторович
Аспирант Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Среди ярмарочно-рыночных речевых жанров, характерных для культурного пространства Германии, особое место занимает жанр Büttenrede (шутливая речь, произносимая на масленицу, в канун великого поста), не имеющий прямых аналогов в русской культуре.

Традиционный речевой жанр немецкоязычного карнавала не ограничивается его рамками. Можно утверждать, что любая рифмованная шутливая речь на злобу дня (зачастую с политическим подтекстом) — это жанр Büttenrede. Подобные речи, содержание которых шлифуется их создателем в течение всего календарного года, посвящаются самым разнообразным темам. Произнесение речи сопровождается музыкой: специально написанными маршами (Büttenmärsche). Самый известный из них — «Mainzer Narhalla-Marsch» — создан еще в первой половине XIX в.

Büttenrede может быть рифмованной или не рифмованной. Классическая рифмованная Büttenrede отличается правильным стихотворным размером (например, пятистопным ямбом), что облегчает реципиенту восприятие ее содержания. И это немаловажно. При произнесении Büttenrede связь «Я — Другой», то есть «единство монолога и особое единство диалога» [Бахтин: 374], на который и рассчитана подобная речь, не должна прерываться. Сама речь делится, как правило, на множество строф, которые завершаются повторяющимися стихами. Предпочтение отдается парной рифме.

В Büttenrede широко используются всевозможные стилистические фигуры: анафора, эпифора, умолчание, ирония, гипербола, литота, повтор, сравнение, метафора и пр.

Иными словами, Büttenrede — это целое искусство, которому зачастую обучают на специальных поэтических курсах, а публичное чтение таких речей превращается в профессию (Büttenredner).

Как правило, Büttenrede составляется и произносится на местном диалекте:

Alaaf und Helau! — Seid ihr bereit?
Willkommen zur Beklopptenzeit!
Mer kenne des aus Akte X,
doch Mulder rufe hilft da nix,
des kommt durch Strahle aus dem All,
Und plötzlich ist dann Karneval!
(Tusch)
(…) Echt jut d´tolle Red, weil´s mi do immo ähnlich jeht.
Tattaa-tataa-tataaaa!

Юмор и шутка присутствуют в любой Büttenrede. На этом строится ее политическая и социально-критическая направленность.

После 1945 года стали появляться Büttenreden, тематически построенные на игре слов, «безадресной» шутке, бессмыслице, карнавальной разнузданности. Речь идет о так называемом «Kokolores»-Vortrag:

Ich bin an Kerl, än Kerl wie än Bär,
5 Zentner, sin mir net zu schwer.
Ihr seht´s an moinenere Figur,
ich bin stark wie´n Ochs un genau so stur!
Ich trag Koffer, am liebschte die Kleine,
für die Hewwel, für die Feine,
für die Männer, für die Fraue,
für die Doofe für die Schlaue.
Für die Pfarrer in die Kutte,
für die Stadträt´ und die «...»

С жанром Büttenrede связана и гендерная проблематика. Традиционно их произносят мужчины, но есть Büttenreden, специально написанные для женщин. Такие речи могут быть произнесены и переодетыми мужчинами. Новые тенденции меняют традиции Büttenrede. Речь может произноситься парами в форме своеобразного «диалога», превращаясь в маленькое театральное представление. В зависимости от темы диалога оформляется сцена, заменяющая традиционный подиум — половину винной бочки.

Жанр Büttenrede — комплексный речевой жанр, в состав которого входит ряд элементарных речевых жанров: предложение, совет, упрек, вопрос, нотация и т. д.

Büttenrede, представляя собой, согласно теории речевых жанров М. М. Бахтина, первичный речевой жанр, является сам по себе в немецкоязычном культурном пространстве жанрообразующим и жанропреобразующим. Очевидно его влияние на политическую речь, ведь, начиная с истоков, Büttenrede строилась на скрытой критике политики правителя, а позднее и государства в целом. Профессионалы, составляющие Büttenrede, пишут речи, приветственные обращения, поздравления (зачастую рифмованные) по самым разнообразным поводам, тем самым вживляя в разные речевые жанры элементы жанра Büttenrede:

Du sitzt grübelnd noch daheim,
denn Deiner Rede fehlt der Reim.
Ganz egal zu welchem Zweck:
Taufe, Hochzeit und Comeback
Deines Karnevalsvereins,
Geburtstagslied für Onkel Heinz,
du brauchst gar nicht zu verzagen,
einfach nur Paulina fragen.

Литература

Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук // Эстетика и теория искусства XX века. Хрестоматия. М., 2007. С. 371–381.

Функционирование параметра длительности в вариантах просодем с разной акцентной структурой (на материале швейцарского варианта немецкого языка)

Гонина Анастасия Сергеевна
Аспирантка Сибирского государственного технологического университета, Красноярск, Россия

Особенности реализации просодических характеристик минимальных просодем швейцарского варианта немецкого языка еще не были предметом экспериментально-фонетического исследования, поэтому их исследование представляет интерес для лингвистов. Понятие просодемного пространства, введенное ранее в гуманитарной науке, является продуктивным, т. к. указывает на иерархическое строение, структурное единство и целостность. Просодемное пространство — это уровень языковых единиц, реализуемых в речи в качестве вариантов просодем (слов-фраз, ритмических групп). Целью статьи является определение

роли длительности в вариантах просодем швейцарского варианта немецкого языка, реализуемых в речи в качестве разных коммуникативных типов предложений.

Для осуществления этой цели был проведен эксперимент, языковая программа которого включает разные коммуникативные типы предложений, содержащих двухсложные слова с разноместным ударением. Языковая программа, начитанная носителями языка, анализировалась с помощью компьютерной программы Speech Analyzer. Функционирование акустического параметра длительности наглядно представлено на рисунках (1, 2).

Длительность — это протяженность во времени языковых единиц при их употреблении в речи, поэтому она непосредственно связана с детерминантными и гетерогенными процессами субстанциональной сферы языка. Длительность рассматривается многими учеными-лингвистами как один из важнейших параметров характеристики речи.

По мнению Л. Р. Зиндера, под длительностью как компонентом интонации подразумевается скорость произнесения тех или иных отрезков речи, что и является содержанием термина «темп» [Зиндер: 240].

Л. В. Бондарко, Л. А. Вербицкая и М. В. Гордина понимают под длительностью темп, или временную организацию фразы. Длительность звуков определяется, с одной стороны, их собственными характеристиками, с другой стороны — темп характеризуется изменениями скорости произнесения, которые используются для интонационного оформления фразы. Темп речи как просодическое средство можно охарактеризовать через следующие показатели: общий темп синтагмы (фразы), изменение темпа на протяжении синтагмы и место наиболее выделенных при помощи длительности элементов синтагмы. Под синтагмой представителями Санкт-Петербургской фонетической школы понимается фраза, в том числе и однословная.

Описывая общие характеристики временной организации синтагмы, авторы обращают внимание на то, что конкретная реализация этих тенденций определяется звуковой системой конкретного языка: если в каком-то языке фонологически противопоставлены долгие и краткие гласные, то главноударный слог не обязательно будет обладать максимальной длительностью, например, если в этом слоге будет находиться краткий гласный [Бондарко, Вербицкая, Гордина: 131].

Как было выявлено в проведенных ранее на материалах немецкого и русского языков экспериментах, распределение длительности не зависит от коммуникативного типа предложения [Дудина, Коваленко: 120]. Однако, как показал данный эксперимент, в швейцарском варианте немецкого языка длительность распределяется неодинаково в повествовательных и вопросительных типах предложений, поэтому был сделан

вывод о том, что распределение длительности в швейцарском варианте немецкого языка зависит от коммуникативного типа предложения.

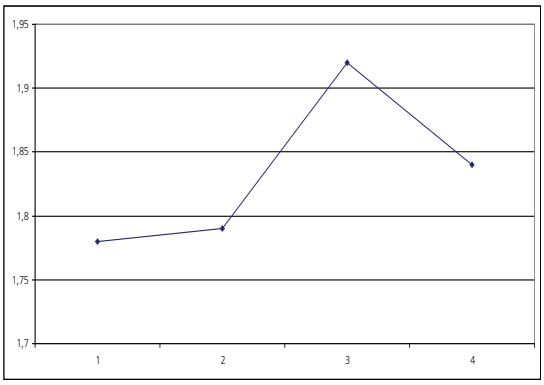


Рис. 1

'_ _. _'_. '_ _? _'_?

По оси абсцисс — типы акцентных структур.

По оси ординат — длительность, м/сек.

Как видно из примера, расширение происходит в повествовательных предложениях с увеличением количества предударных слогов, а сжатие — в вопросительных предложениях также с увеличением количества предударных слогов (рис. 1).

Слова для языковой программы подобраны таким образом, что отсутствует редукция гласного конечного слога. Если провести параллель данного синхронного среза языка с развитием языка вместе с развитием общества, то можно констатировать, что на данном языковом материале швейцарский вариант немецкого языка не проявляет реализации закономерностей, свойственных вариантам просодем с редукцией конечных гласных. Следовательно, свойство сжатие-растяжение еще не проявляет свою способность к единообразию в реализации длительности в повествовании и в вопросе, как это ранее было выявлено на материале немецкого языка.

Пример с редукцией конечного гласного свидетельствует о независимости реализации параметра длительности от коммуникативных типов предложений (рис. 2).

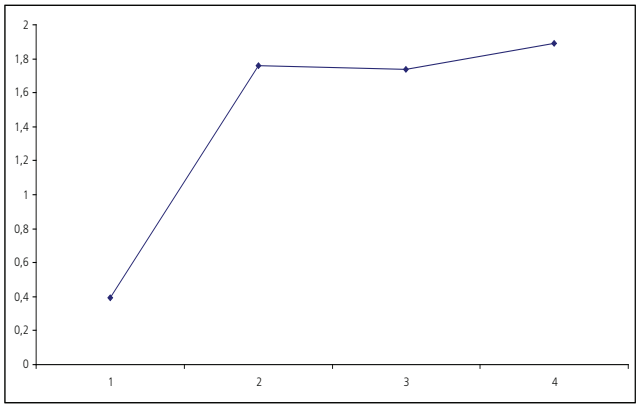


Рис. 2

'_ _. _ '_. ' _ _? _ '_?

По оси абсцисс — типы акцентных структур.

По оси ординат — длительность, м/сек.

Таким образом, в швейцарском варианте немецкого языка отмечается единообразие функционирования параметра длительности. Если отсутствует редукция гласных конечного слога, то базисная оппозиция (повествование-вопрос) по параметру длительности еще не сформировалась.

Литература

Зиндер Л. Р. Общая фонетика. М., 1979.

Бондарко Л. В., Вербицкая Л. А., Гордина М. В. Основы общей фонетики. СПб.; М., 2004.

Дудина С. П., Коваленко Н. А. Параметр «сжатие-растяжение» в разных коммуникативных типах предложений в немецком и русском языках // Язык. Коммуникация. Культура: Тенденции XXI в. Красноярск, 2007. С. 119–122.

Концептуальные сети в поэтическом цикле «Der ewige Tag» Георга Гейма: опыт дискурс-анализа

Евграшкина Екатерина Евгеньевна
Аспирантка Самарского государственного университета, Самара, Россия

«Опрокидываясь» в сознание наблюдателя-интерпретатора, предмет искусства активирует его когнитивную деятельность по дешифровке смыслов, заложенных в нем, и далее процесс продуцирования собственных, индивидуальных смыслов. Дискурс-анализ помогает выявить процесс смыслопорождения и особенности смыслового *развертывания* поэтического текста.

Анализ цикла стихотворений Г. Гейма «Der ewige Tag» (1911) мы начинали с обращения к одноименным стихотворениям. Номер каждого из них как бы организует необходимый порядок их прочтения («Berlin I», «Berlin II», «Berlin III»).

Значимыми для данных стихотворений являются концепты «дым», «сажа», «вонь», эксплицируемые в поэтическом тексте с помощью лексических средств Rauch, Ruß, Gestank. В «Berlin III» совокупность данных концептов выделяется инференционно — посредством лексемы множественного числа Schornsteine.

Следующим концептом, важным для раскрытия образа города, будет «движение»: в текстах последовательно возникают лексемы Kähne, Dampfer, Omnibusse, Automobile, Güterzug. Практически все данные лексемы имеют форму множественного числа: множество *одинаковых* объектов (в том числе людей, ср. в «Berlin II»: Menschenströme) является категорией существования мира, представляя собой прогрессирующий (одушевленное приобретает статус неодушевленного) процесс обезличивания, опредмечивания всего и вся.

Ряд концептов, реализующихся последовательно в каждом из трех стихотворений, служат своеобразным *когнитивным мостом* между ними, отсылая то к одному из текстов, то к другому. В то же время посредством данных концептов и их доминирующего положения в названном ряде поэтических текстов создается единый образ города.

Наметим особенности названных текстов на интенциональном уровне. Основной дейктической категорией данных текстов будет категория лица. Так, в стихотворениях «Berlin I» и «Berlin II» коллективный субъект, выраженный личным местоимением wir, занимает позицию наблюдателя, он дистанцирован от объекта наблюдения: «Wir *sahen*… Menschenströme und Gedränge». Однако в «Berlin III» субъект, выраженный местоимением 1 лица множественного числа, исчезает, уступая место местоимению 3 лица множественного числа. Интересно, что появляющиеся *sie*, пришедшие на смену *wir*, вписаны в тот же ситуативный контекст:

Die Toten schaun den roten Untergang…
Sie sitzen strickend an der Wand entlang,
Mützen aus *Ruß* dem nackten Schläfenbein,
Zur Marseillaise, dem alten Sturmgesang.

Субъект, который мы не могли видеть со стороны, потому что он задавал определенный угол зрения на ситуацию (тому способствовало местоимение *wir*), теперь обретает статус объекта. И по возникающему тождеству мы обнаруживаем, что наблюдали и рефлексировали в первых двух стихотворениях вслед за *мертвецами*.

Вместе с появлением концепта «смерть» мы выходим в новое измерение поэтического мира Г. Гейма. Очевидно, что в следующей паре одноименных стихотворений («Die Gefangenen I», «Die Gefangenen II») концепт «смерть» будет связан с концептом «тесное пространство».

В первом тексте ситуация выстроена вокруг возвращающихся *домой* (в тюрьму) арестантов. Метафора, которая органично появляется в данном контексте (тюрьма — тесное, замкнутое пространство), приводит к отождествлению концептов «дом» и «могила»:

…Zieht sich der Sträflingstrupp, der *heim* marschiert
Durch kahle Felder *in das große Grab*....

Значение множественности (der Sträflingstrupp) позволяет нам провести новую параллель: не просто могила, а *братская* могила — явная связь с концептом «война», который отсылает нас еще к одному тексту цикла «Nach der Schlacht».

В «Die Gefangenen II» концепт «тесное пространство» выражен соответствующими лексическими средствами:

Sie trampeln *um den Hof im engen Kreis*.
Ihr Blick… sucht nach *einem Feld*, nach *einem Baum*…

В данных текстах встречается один и тот же набор концептов («дерево», «поле»). Если в «Die Gefangenen II» арестанты заключены в тесное пространство и жаждут увидеть поле (свобода?) и дерево, то в «Die Gefangenen I» они *идут* через поле и *видят* дерево, т. е. фактически реализуется их желание. Но каково то, что они видят?

Und ein Paar *Bäume* stehn den Weg entlang
Im halben Licht *verkrüppelt* und *beleibt*…

Концепт «дерево» дан в его связи с концептом «уродство». Эта же концептуальная связь в полной мере реализуется в стихотворении «Der Baum».

Steht ein Eichbaum, *alt und zerrissen*.
Vom Blitze hohl, und vom Sturm zerbissen…

Следующая важная связь этого концепта с концептом «насильственная смерть», ибо метафорическая связь, уподобляющая сук дерева виселичной перекладине, далее эксплицируется и сменяется детальной картиной повешения:

Wie, den Strick um den Hals, er [ein Mann] die Beine verrenkt,
Und die Zunge blau hing aus dem Maule breit?

Смерть через повешение, а также гильотинирование, появляется в текстах «Louis Capet», «Robespierre» («Berlin III»: Marseillaise!). К этому добавляется образ безглавого младенца в его тесной взаимосвязи с концептом «уродство» («Die Dämonen der Städte»).

Концепты «уродство» и «смерть» тесно взаимодействуют и формируют картину мира в поэзии Г. Гейма. Целый ряд стихотворений построен на живописании физической смерти, разложения («Ophelia», «Die Tote im Wasser», «Der Schläfer im Walde»). Эти тексты также связывают постоянно повторяющиеся детали, фокусирующие наше внимание: перечисляются пораженные разложением части тела, животные-падальщики и т. д.

Большое количество концептов, реализуемых в разных отдельно взятых текстах, формируют глубокие концептуальные связи между ними. Мы можем говорить здесь о *концептуальных сетях*, которые образуют мосты между автономными текстами и формируют единое дискурсивное пространство поэтического сборника. В диалоге текстов, своеобразной литературной игре, целое обнаруживается через восстановление внутренних текстуальных связей, через концептуальные ссылки, ориентирующие нас на восприятие целой поэтической картины.

Структурные типы и функции заглавия немецкого кулинарного рецепта в диахроническом аспекте

Заболотская Екатерина Дмитриевна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Согласно энциклопедическому словарю-справочнику «Культура русской речи» «*заглавие или заголовок* — это целостная единица речи (текстовый знак), которая является обязательной частью текста и имеет в нем фиксированное положение — перед и над текстом» [Культура русской речи: 188]. Заголовок выполняет несколько функций, носящих иерархический характер: в зависимости от стилистической и жанровой принадлежности текста на первое место будут выходить те или иные функции. Заголовок в кулинарной книге, представляющий собой наименование блюда, прежде всего выполняет информативную и рекламную функции.

Он призван заинтересовать, привлечь внимание реципиента, особенно если тот не знаком с данной комбинацией ингредиентов или представленным в кулинарной книге блюдом. Заголовки в рамках характерной для настоящего времени стандартизированной формы исследуемого типа текста нередко предоставляют реципиенту рассчитанный на быстрое и незатрудненное прочтение срез информации о блюдах или напитках, приготовлению которых посвящены рецепты. В отношении синтаксических особенностей современные заголовки характеризуются отсутствием предиката, что позволяет говорить об их принадлежности к категории безглагольных назывных предложений [Admoni: 106].

Функция заголовка как организующего структурного элемента текста проявлялась уже в ранних источниках, например, в страсбургском издании «Küchenmeisterei» 1530 года, в котором заголовок был оптически отделен от основного текста. До появления отдельно стоящего заголовка функцию предварительной характеристики темы текста выполняли вступительные предложения, которым предшествовало слово *Item*, являвшееся сигналом отграничения нового текста от представленных до него рецептов.

Весьма компактная структура вступительных предложений позволяла использовать их в качестве заголовков в почти неизменном виде в более поздних изданиях. Ср.: *1) Item ein hoflich essen von arbeisen;* 2) *Ein höflich essen von Erbßen.*

Очевидно, что в данный временной период информативная функция не играет доминирующей роли. Начало текста отмечено особой синтаксической структурой вступительного предложения, лексическими средствами, такими, как, например, *Item*, или особым графическим выделением. Тот факт, что начальные сведения об описываемом блюде играли тогда менее важную роль, чем сегодня, можно продемонстрировать на примере заголовков текстов рецептов из кулинарной книги Бальтассара Штайндля «Ein künstlichs vnd nutzlichs Kochbůch» 1544 года: *Ein Anders, Auff ain andere arth vnd form.*

Заголовки старинных рецептов отличаются от современных образцов не только своей лексической составляющей. Это прослеживается в следующих примерах: *Torten von grünem kraut; Von schwartzen Karpffen; Haydnische Kůchen zůmachen; Wilt du machen ain Rächbraten inn der Fasten; Wie man Vmberdum soll machen; Jtem ain gespickten bratten von Vischen mach also.*

Из всех перечисленных выше шести структурных типов (*именная группа, предложно-падежная группа, инфинитив, wiltu (wilt du) + инфинитив, wie man […]* и *именная группа + mach also* соответственно) в современном кулинарном рецепте можно встретить лишь первый — именную группу. Заголовки в виде предложений, включавшие в себя глагол в спрягаемой форме, с XVII в. стали использоваться лишь в исключительных случаях.

Интересно также появление в книге «Kellermaisterey» дальнейших, отличных от представленных выше конструкций, соответствующих основной тематике данного типа текста. Таковым является пример внесения некоторых необходимых исправлений, замечание, призванное помочь устранить ошибку: *Wenn ein pier nach dem vaß stinckt.*

С точки зрения структуры предпосланные современным рецептам немецких блюд заголовки не отличаются многообразием. Случаи исполь-

зования морфологического типа *simplicia* довольно редки (*Sülze, Spätzle*). В гастрономической номенклатуре преобладает тип *composita.* В качестве определительного компонента у сложных существительных могут использоваться основы разных частей речи. Чаще всего это основа существительного (*Reisbrei, Zwiebelkuchen*), встречается также сочетание «*существительное + основа глагола» (Bratkartoffeln, Pellkartoffeln)* и «*существительное + основа прилагательного» (Sauerbraten, Weißwürste).* Нетрудно заметить, что с помощью определительного компонента актуализируется не только основной ингредиент блюда, но и способ приготовления, а в некоторых случаях качественные характеристики. Структурный тип «*стержневое существительное + прилагательное*» [Филичева: 172] также широко используется в качестве заголовка рецепта. Употребленные в качестве определения прилагательные акцентируют внимание на наиболее значимых деталях и свойствах блюда *(grüne Klöße, rote Grütze).* Среди структурных типов, встречающихся в заголовках немецких рецептов, есть и «стержневое существительное + существительное с предлогом в свободном и связанном употреблении» [Филичева: 171–172] (*Birnensuppe mit Klößen, Kalbshaxe vom Rohr, Hirschsteaks in Wacholdersahne, Jan im Sack*).

Особенно частотны словосочетания с прилагательными, образованными от названий географических объектов, что вполне понятно, поскольку каждая федеральная земля и многие города Германии имеют собственное фирменное блюдо *(Aachener Printen, Dresdner Christstollen).*

Таким образом, с течением времени характерной чертой происходивших в заголовках рецептов структурных изменений стало стремление к сокращению форм и принятию единого образца, действительного для всех текстов данного типа.

Литература

Петрат Т. Р. Заглавие // Культура русской речи. М., 2003.
Филичева Н. И. О словосочетаниях в современном немецком языке. М., 1969.
Admoni W. Historische Syntax des Deutschen. Tübingen, 1990.
Staindl B. Ein künstlichs vnd nutzlichs Kochbůch […]. Augsburg, 1544.

Негативно окрашенные признаки лиц, предметов и явлений как отражение особенностей австрийского менталитета

Крупенченок Валентина Николаевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Характеристики лиц, предметов и явлений, существующие в языке, являются отражением особенностей менталитета носителей данного языка.

Наиболее показательны в этом отношении негативно окрашенные лексемы, т. к. их количество, как правило, преобладает над числом словарных единиц, несущих положительное значение. Явное преобладание слов с отрицательной оценочностью связано также и с тем, что нормативные ситуации по своей сути однотипны или, по крайней мере, менее разнообразны. Согласно утверждению Б. Паскаля, «зло дается всем без труда, и оно многолико, тогда как добро, можно сказать, всегда одинаково» [Арутюнова]. Таким образом, многообразие признаков, выражающих пренебрежительное или осуждающее отношение говорящих к описываемому лицу или предмету, позволяет составить более полное представление об особенностях мышления носителей определенной культуры.

Благодаря анализу негативно окрашенных имен прилагательных, присущих австрийскому национальному варианту немецкого языка, можно установить, какие качества лиц и свойства предметов или явлений вызывают наибольшее осуждение у представителей данной ментальности: это пьянство, лень, праздность, чванство, тщеславие, внешнее уродство, брюзгливость, легкомыслие, чрезмерная робость, упрямство и многие другие.

Распространенные на территории Австрии пейоративы — «эмоционально-оценочные слова с отрицательной оценкой» [Фомина] — имеют свои отличительные черты в сравнении со сходными по значению лексемами собственно немецкого языка. Так, типично австрийскими являются имена прилагательные с суффиксами *-ert* (dalkert, graupert, schlatzig и т. д.) и *-i* (glusti, lüfti, spatni и т. д.) [Wehle], а также с ярко выраженной редукцией первого безударного слога (gschamig, gschnappig, gschupft и др.) [Wehle]. При этом в некоторых случаях австрийские словарные единицы отличаются от соответствующих немецких исключительно за счет обозначенных особенностей словообразования (ср. нем. *nackt* и австр. *nackert*, нем. *geschäftig* и австр. *gschafti*).

В связи с особенностями исторического развития государства, литературный язык Австрии ощутил на себе сильное влияние диалектов национальностей, представители которых когда-либо проживали на территории Австрийской империи. Особенно заметно это влияние проявляется в высоком числе заимствований из чешского и других славянских языков, а также из итальянского и идиша.

Значительная часть негативно окрашенных лексических единиц относится к сфере стилистически сниженных слов, тяготеющих к употреблению в разговорной речи. В целом можно отметить, что в немецком литературном языке Австрии присутствует большое число лексем с отрицательной оценочностью, позволяющих судить об особенностях менталитета данной нации.

Литература

Арутюнова Н. Д. Типы языковых значений. Оценка, событие, факт. М., 1988.

Фомина З. Е. Эмоционально-оценочная лексика современного немецкого языка. Автореф. дисс. … докт. филол. наук. М., 1996.

Wehle P. Sprechen Sie Wienerisch? Von Adaxl bis Zwutschkerl.Wien, 2003.

Метафорическая модель как средство репрезентации экономических понятий в заголовках экономических статей

Никитина Мария Александровна

Аспирантка Дальневосточного государственного гуманитарного университета, Хабаровск, Россия

Метафорические модели репрезентации экономических понятий являются одним из методов познания экономических явлений окружающей действительности. Вслед за Х. Шовальтер [Schowalter: 104] мы склонны считать, что метафоры не только называют и объясняют сложные экономические процессы, но также мысленно связывают их с другими областями нашей действительности, в результате чего экономические явления становятся более понятными.

Анализ 313 заголовков экономических текстов, опубликованных под рубрикой «Wirtschaft» в немецком журнале «Der Spiegel» показал, что экономические процессы и явления в заголовках репрезентируются посредством метафор по образу и подобию тех концептов, которые формируются в сознании человека в результате его практической деятельности. В соответствии с определением области источника метафоры были сгруппированы в 15 метафорических моделей репрезентации экономических понятий, составляющие четыре крупные группы. Данные группы демонстрируют выбор мотива ассоциаций.

Первую группу представляют *антропоцентрические модели*, основанные на ассоциациях экономических понятий с человеком, его действиями, качествами и отношениями между людьми. В эту группу входят следующие модели: 1) «Человек → экономика»: «*ADAC* ***umwirbt*** *Senioren*» (Spiegel 51.2009, S.68); 2) «Болезнь → экономика»: «*Gesundheitsfonds braucht* ***Milliarden-Spritze***» (Spiegel 42.2008, S. 90); 3) «Семья → экономика»: «*Pin-****Mutter*** *meldet Insolvenz an*» (Spiegel 5.2008, S.69); «*Daimler verschmäht schwedische* ***Braut***“ (Spiegel 2.2009, S.47); 4) «Война → экономика»: «*Teure Format****schlacht***» (Spiegel 3.2008, S.66); «*Großinvestor* ***wehrt sich***» (Spiegel 51.2009, S.69); 5) «Правопорядок → экономика»: «*Lidl* ***prangert Verbrauchertäuschung an***» (Spiegel 18.2009, S.88); 6) «Игра → экономика»: «*Milliardenschweres* ***Pokerspiel***» (Spiegel 13.2009, S.68); «***Postenpoker*** *geht weiter*» (Spiegel 23.2008, S.84).

Анализ практического материала показал, что наиболее востребованными в заголовках экономических текстов журнала «Der Spiegel» оказываются метафорические модели с концептуальными векторами опасности, агрессивности и неискренности («болезнь → экономика», «война → экономика», «игра → экономика»). Преобладание данных моделей объясняется тем, что они наиболее ярко и полно отражают сложившуюся вследствие финансового кризиса экономическую ситуацию Германии.

Вторую группу образуют *пространственно-ориентационные модели*, основанные на ассоциациях экономических понятий с расположением в том или ином пространстве, а также с передвижением в нем. К данной группе относятся следующие модели: 1) «Движение вперед → экономика»: *«Staatliche Steuer**flucht**»* (Spiegel 3.2009, S.70); *«Privatisierung **rückt** näher»* (Spiegel 13.2008, S.70); 2) «Движение назад → экономика»: *«Im Frühjahr werden die Preise **sinken**»* (Spiegel 49.2008, S.93); 3) «Восхождение на гору → экономика»: *«Preis**sturz** gefährdet Ölsand-Projekte»* (Spiegel 39.2008, S.75); *«Business-Class **stürzt ab**»* (Spiegel 10.2009, S.72).

Как показал анализ практического материала, наиболее популярными в заголовках экономических текстов немецкого журнала «Der Spiegel» оказываются метафорические модели с концептуальным вектором движения («движение вперед → экономика», «движение назад → экономика», «восхождение на гору → экономика»). Их преобладание объясняется динамичным характером экономических явлений и процессов.

Третью группу представляют *транспортно-механические модели*, основанные на ассоциациях экономических понятий с работой различных механизмов и видами транспорта. К этой группе относятся следующие модели: 1) «Транспорт → экономика»: *«Hedgefonds **drehen bei**»* (Spiegel 47.2008, S.119); *«Billigableger **dockt an**»* (Spiegel 48.2008, S.63): 2) «Механизм → экономика»: *«**Schuldenbremse** macht Schule»* (Spiegel 47.2009, S.70).

Данные метафорические модели, главным образом, направлены на то, чтобы в воображении адресата вызвать представление о движении экономических процессов. Вслед за А. Свенссоном [Svensson: 113–114] мы считаем, что они не разъясняют читателю-неспециалисту, каким именно образом экономические явления приводятся в движение. Их задачей является проиллюстрировать непосредственно движение экономических объектов.

Четвертую группу образуют *физические модели*, основанные на ассоциациях экономических понятий с физическими и природными явлениями. В данную группу входят следующие модели: 1) «Природные явления → экономика»: *«Steuer**oase** Deutschland»* (Spiegel 36.2009, S.72); «Растение → экономика»: «*Wirtschaftsweise sagen **Nullwachstum** vor-*

aus» (Spiegel 46.2008, S. 59); *«HRE soll auf Pfandbriefbank* ***schrumpfen****»* (Spiegel 7.2009, S.70); 2) «Вода → экономика»: *«Geld-****Quelle*** *für die Aktionärin»* (Spiegel 38.2009, S.102); 3) «Взрыв → экономика»: *«****Zeitbombe*** *für den Euro»* (Spiegel 50.2009, S.84); «*Kosten* ***explodieren****»* (Spiegel 3.2009, S.58).

В рамках этой группы особой продуктивностью обладают метафорические модели «растение → экономика» и «взрыв → экономика», поскольку с их помощью реализуются концептуальные векторы естественности и бесконтрольности, которые позволяют снять ответственность с предпринимателей и экономистов за происходящие в стране экономические процессы.

Метафорическая модель в заголовке экономического текста журнала «Der Spiegel» является одним из продуктивных способов отражения экономических объектов и явлений, т. к. позволяет наглядно и метко описывать экономические понятия.

Литература

Schowalter Ch. Bildfelder in der Presseberichterstattung. Ein deutsch-französischer Vergleich // Pressetextsorten im Vergleich / Hrsg. v. H.E.H. Lenk, A. Chesterman. Hindesheim; Zürich; New York, 2005. P. 103–121.

Svensson A. Ein heißgelaufener Motor auf einer Woge widriger Winde oder Wie sollen wir uns die Wirtschaft vorstellen // Osnabrücker Beitrage zur Sprachtheorie 16. Sprache und Erfahrung / Hrsg. v. F. Januschek. Sept. 1980. P. 112–117.

Концепт «витализм» в художественной картине мира писателей раннего немецкого экспрессионизма

Опарина Ксения Сергеевна
Аспирантка Самарского государственного университета,
Самара, Россия

В последнее время в когнитивной лингвистике наблюдается повышенный интерес к художественной картине мира, т. к. это позволяет с наибольшей полнотой исследовать закономерности функционирования внутреннего мира художественного произведения как отражения национальной и индивидуально-авторской концептосферы, и, следовательно, максимально всесторонне проанализировать функционирование сознания определенной языковой личности, что является первоочередной задачей когнитивной лингвистики.

Немецкий экспрессионизм в литературе до сих пор открывает исследователям широкие перспективы в сфере уникального языка их произведений. Особенно интересным является понятие витализма, связанная с ним категория движения с высокой скоростью и высокий темп жизни

как единственная возможность существования человека и языковой выражение данных эстетических категорий в малой прозе.

В данной статье анализируется структура и способы речевой объективации концепта «витализм» на материале трех рассказов Г. Гейма и К. Эдшмида «Йонатан», «Корабль» и «Смертельный май».

Данный концепт по структуре представляет собой сегментный концепт (классификация И. А. Стернина) и включает в себя ядро, содержащее базовый образ и окруженное несколькими сегментами, равноправными по степени абстракции.

Представляется эффективным анализировать репрезентанты концепта с помощью полевого подхода, который предполагает выделение ядра, к которому относятся лексемы, наиболее соответствующие выполнению функций поля, и периферии.

Ядро данного концепта содержит в себе концептуальный признак «механическое движение, перемещение в пространстве с высокой скоростью» и репрезентируется лексическими единицами, семантика которых содержит в себе сему «движение с высокой скоростью», в основном, глаголами. В общей сложности в тексте трех исследуемых рассказов было обнаружен 191 глагол с семантикой движения, которые составляют ядро ЛСП «скорость и темп». Данные глаголы были подразделены на основе семантического анализа их словарных дефиниций на три микрополя. В качестве интегрального семантического признака здесь выступает сема «интенсивность движения»: 1. Микрополе «движение с высокой скоростью»; 2. Микрополе «движение с умеренной скоростью»; 3) Микрополе «отсутствие скорости».

Манифестированное во всех программных произведениях экспрессионистов (К. Пинтус, Ф. Верфель) утверждение о том, что неподвижность есть смерть сначала духовная, затем физическая, выразилось в жизненной концепции главного героя рассказа «Смертельный май».

Главный герой, офицер, находящийся из-за ранения в госпитале, одержим идеей, что жизнь есть ничто иное, как вечное движение с высокой скоростью, иначе ему грозит смерть. Поэтому всего его перемещения в пространстве быстры, нервозны и хаотичны.

То же самое мы наблюдаем и в рассказе Г. Гейма «Йонатан». Главный герой из-за перелома обеих ног находится в больнице в практически неподвижном состоянии, его мучает страх одиночества и грозящей смерти. Однако читатель вместе с главным героем словно погружается в атмосферу постоянного, весьма необычного движения: не целеустремленное движение к какой-либо цели, а скорее бесконечное падение в никуда, в смерть.

К периферии данного концепта были отнесены следующие сегменты: а) «Физиологические характеристики: конвульсивные движения, судоро-

ги, быстрый обмен веществ, быстрый ток крови в организме»; б) «Образ танцующей женщины / молодой девушки как источника живительной силы природы», символизирующий начало новой жизни, которая не может находиться в статичном состоянии; в) «Движущаяся женщина как надвигающаяся неумолимая смерть».

В тексте рассказов Г. Гейма этот сегмент концепта представлен двумя образами: медсестра, чье призвание бороться с болезнями, и чума, изображенная в виде пожилой женщины. В больнице, где лежит маленький Йонатан, смерть — это привычная вещь. Лишь в том случае, если больной лежит при смерти, медперсонал делает над собой усилие и ускоряет темп своего движения.

В рассказе «Корабль» читатель напрямую сталкивается с мистикой: чума преследует команду корабля и убивает всех своим смертоносным дыханием. Герой пытается убежать от нее, несмотря на подгибающиеся от страха ноги. Здесь его движения хаотичны, быстры и представлены как последний рывок в попытке спастись от гибели.

Однако его попытки были тщетными, смерть одолела его, и он погиб, погрузившись в вечную неподвижность.

Анализ рассказов двух представителей малой прозы раннего экспрессионизма позволил нам убедиться в том, что категория движения с высокой скоростью как единственно возможный способ существования человека является одной из основных в эстетике экспрессионизма.

О стратификации словарного состава в швейцарском варианте немецкого литературного языка (на примере наименований лиц)

Подкин Александр Анатольевич
Аспирант Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Немецкий язык в его швейцарской разновидности, имеющий статус национального варианта, обладает целым рядом уникальных языковых черт, которые находят отражение в особой стратификации словарного состава в рамках германо-швейцарского языкового узуса. Своеобразие швейцарского национального варианта объясняется особенностями его исторического становления, а именно активным взаимодействием со швейцарско-немецкими диалектами, другими национальными языками страны (прежде всего французским), а также принадлежностью Швейцарии к так называемой реликтовой зоне, в пределах которой наблюдается тенденция к сохранению устаревающей и устаревшей лексики.

Наиболее обширный пласт слов среди швейцарски отмеченных единиц формируют **лексические гельвецизмы**, т. е. слова, функционально ограниченные рамками швейцарского национального варианта. Большинство из них используются для обозначения специфических швейцарских реалий, отражающих особенности административно-территориального и экономического устройства страны, ее судебной системы, исторического развития и т. д.: *Ständerat* «депутат Совета кантонов», *Schulbürger* «член школьной общественности (состоящей из учителей, учеников и их родителей)», *Anlehrling* «ученик, получающий профессиональное образование в сокращенные сроки», *Kantonese* «сторонник партикуляризма».

Среди лексических гельвецизмов в большом количестве представлены швейцарски отмеченные слова, имеющие **диалектное происхождение**, но регулярно реализующиеся в текстах на немецком литературном языке. Специфика такого рода образований состоит в том, что они нередко характеризуются наличием эмоционально-стилистической окраски, способствуя достижению многопланового стилистического эффекта в произведениях германо-швейцарских авторов. Например, диалектизмы *Tschingg* «итальяшка», *Tschugger* «полицейский», *Tschütteler* «футболист» не только выполняют денотативную функцию, но и сообщают ироническое или презрительное отношение к называемому лицу.

Наряду с многочисленными германо-швейцарскими диалектами важным источником лексических гельвецизмов выступают другие национальные языки Швейцарии. **Заимствования из французского языка** выражают, как правило, понятия, связанные с повседневной жизнью, сферой обслуживания и торговли, транспортом и военным делом: *Habitue* «завсегдатай», *Restaurateur* «хозяин ресторана», *Camionneur* «водитель грузовика», *Pontonier* «понтонер», *Sappeur* «сапер». Р. Шиллинг объясняет многочисленные романские заимствования принадлежностью германоязычной Швейцарии к **реликтовой зоне**, рассматривая романские элементы не как «достижения или новшества немецкого литературного языка Швейцарии, а как остатки немецкого языка в его прежнем более романизированном состоянии» [Schilling: 217]. Архаичность немецкого языка в сфере официально-делового общения обусловлена, по мнению Р. Шиллинга, стабильностью политической системы страны и ее институтов, которые постепенно развивались на протяжении более чем ста лет, а не создавались заново, как в Германии, получая при этом новое название.

Архаичность швейцарского варианта проявляется в сфере исконно немецкой лексики. Нередко слова, стилистически нейтральные с точки зрения германошвейцарцев, воспринимаются в рамках австрийского и собственно немецкого языковых узусов в качестве лексических или семантических архаизмов. К числу такого рода **стилистических гельвецизмов**

принадлежит, например, существительное *Witfrau* «вдова», вышедшее из употребления в немецком языке Австрии и Германии, остающееся, однако, употребительным в рамках германо-швейцарского языкового узуса.

Специфика немецкого литературного языка Швейцарии обусловлена также тем, что он обнаруживает значительное количество языковых черт, общих для австрийского, швабского и баварского ареалов. Поэтому многие швейцарски отмеченные единицы являются употребительными также в некоторых других регионах распространения немецкого языка (часто в Австрии и южной Германии). Слова швейцарско-австрийского лексического фонда Л. Б. Копчук называет «**австро-гельвецизмами»** [Копчук: 168]. К их числу принадлежат, например, такие наименования лиц, как *Saisonnier* «сезонный рабочий» и *Stellungspflichtige* «тот, кто (в определенном возрасте) должен проходить проверку на годность к военной службе». С алеманнскими регионами южной Германии Швейцарию объединяет **южнонемецкая лексика**: *Küfer* «бочар, бондарь», *Schaffer* «работник, труженик», *Bursche* «юноша». Особого внимания заслуживают **частотные гельвецизмы**, т. е. единицы, являющиеся употребительными преимущественно в швейцарском национальном варианте, встречающиеся, однако, с меньшей частотностью в немецком языке Австрии и / или Германии. Такого рода варьированием характеризуется, например, существительное греко-латинского происхождения *Agronom* «агроном», чаще реализующееся в пределах германо-швейцарского языкового узуса.

Отдельный пласт лексики в швейцарском национальном варианте формируют **семантические гельвецизмы**, т. е. слова, которые «по своей форме воспринимаются как общенемецкие, но обладают в Швейцарии отличным значением» [Haas: 115]. В качестве семантического гельвецизма может рассматриваться существительное *Ausläufer*, которое наряду с общенемецкими значениями «отрог (горного хребта); (выклинивающийся) прожилок» только в швейцарском национальном варианте способно реализовывать дополнительное значение «рассыльный, разносчик», отсутствующее у данного существительного в собственно немецком и австрийском национальных вариантах.

Литература

Копчук Л. Б. Внутрисистемное развитие фразеологии в странах распространения немецкого языка. Дисс. … докт. филол. наук. СПб., 1997.

Haas W. Die deutschsprachige Schweiz // Die viersprachige Schweiz. Zürich; Köln, 1982. P. 71–160.

Schilling R. Romanische Elemente im Schweizerhochdeutschen. Mannheim; Wien; Zürich, 1970.

«Артефакт страха» в рассказе Г. Майринка «Растения доктора Чиндерелла»

Теличко Анна Владиславовна
Студентка Донецкого национального университета, Донецк, Украина

Дефиниционный пласт понятия «артефакт» достаточно объемен. Данное понятие используется в различных областях науки, приобретая дополнительные смыслы. В нашей работе мы исследуем понятие «артефакт страха» на материале рассказа австрийского писателя-экспрессиониста Г. Майринка, рассматривая при этом само понятие «артефакт» не только как олицетворение некоего рукотворного предмета или культурного наследия, но и в связи с человеческой психикой, рецепцией внешних импульсов, что сводится к возникновению чувства страха. Мы отталкиваемся от концепции «артефакта» З. Фрейда, представленной в работе «Человек в модернистской культуре» О.Ю. Суровой. Для З. Фрейда термин «артефакт» имеет два значения: 1) Случайность, нелепица с точки зрения разума; принципиально необъяснимое явление; 2) Искусственно созданный неслучайный факт, за которым скрываются определенные закономерности [Сурова: 236].

В последнем аспекте выделяются четыре области явлений — ошибки обыденной жизни, сновидения, неврозы, а также творчество.

Мы учитываем разницу между свободными ассоциациями в художественном творчестве и в практике психоанализа. Цель психоанализа, как известно, заключается в *понимании* — в сознательной реконструкции пути от симптома к причине. Любая сильная эмоция, «которую человек не разрешает себе выразить, ни даже полноценно испытать» [Сурова: 239] — гнев, восторг, или в нашем случае страх — тем не менее, не исчезает, а становится подавленным аффектом. Результатом подавленного аффекта является аффективный комплекс — *артефакт* (ошибки обыденной жизни, сновидения, неврозы), который, по сути, представляет собой поступки без понимания причин.

Именно поступки без понимания причин и становятся сюжетообразующим пластом исследуемого произведения. Иными словами, для литературы, так или иначе испытавшей влияние учения Фрейда, но осмысливающей его с точки зрения иррационального, ключевым становится *непонимание*. Поэтому для нас важно проследить путь не только и не столько от симптома к причине, но от причины к *проявлению*, а также проанализировать, как это проявление реализуется на уровне языка.

Примечательно, что четыре области явлений, выделенные Фрейдом в рамках его концепции «артефакта», с точностью иллюстрируются в рассказе Майринка и выстраиваются в своеобразную парадигму, очерченную

пластами выражения — на художественном, языковом, смысловом уровнях. В ходе анализа языковых средств, формирующих «артефакт страха», мы выделяем семь уровней восприятия объективной действительности: визуальное, аудиальное, тактильное, ольфакторное, вкусовое, соматосенсорное, а также метафорическое «шестое чувство» — *пред*чувствие.

Каждый из обозначенных уровней образует свой ряд, поддерживаемый определенными лексическими средствами. Так как перцепция — это прежде всего процесс, то основной единицей в рамках установленной парадигмы становится глагол. Эта часть речи ориентирована на констатацию самого процесса действия: *und von dem ersten Augenblick an, wo ich sie* [die kleine schwarze Bronze] *genauer* ***betrachtete****, war ich von der krankhaften Neugier befallen; Seltsam sausende oder schrillende Nebentöne* ***hörte*** *ich den Lärm des Alltags durchqueren; Einmal* ***faßte*** *ich nach der Mauer und* ***griff*** *dabei in ein splittriges Holzgitter, wie man es verwendet, um Schlingpflanzen zu ziehen* [Meyrink].

По мере того, как герой рассказа переходит от наиболее рационального восприятия (зрение) к все менее рациональному (слух, обоняние, осязание, предчувствие), мы анализируем языковые средства выражения формирующегося «артефакта страха», фиксирующие постепенное превращение предметов объективной действительности в образы, возникающие ассоциативно, теряющие свою определенность, отчетливость. На языковом уровне это фиксируется, к примеру, появлением в тексте метафор и сравнений, а также использованием автором приставок и суффиксов *un*, *los*, названных З. Фрейдом «клеймом вытеснения» [Фрейд: 126]: *Rätselhafte Wesen tauchten vor mir auf,* ***ungehört*** *und* ***ungefühlt*** *von den Menschen, und vollführten in schemenhaftem Dämmer* ***unbegreifliche*** *und* ***planlose*** *Handlungen* [Meyrink].

Таким образом, предпринятый нами лексический анализ рассказа Г. Майринка позволяет сделать вывод, что «артефакт страха», будучи подавленной сильной эмоцией, реализуется в тексте через определенную лексику, апеллирующую к разным уровням восприятия и фиксирующую детали окружающей действительности при отсутствии *понимания причин*.

Литература

Сурова О. Ю. Человек в модернистской культуре // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000 — 2000 / Под ред. Л. Г. Андреева. М., 2001. С. 221–291.

Фрейд З. Жуткое / Семейный роман невротиков: Сборник. СПб., 2009. С. 87–138.

Meyrink G. Die Pflanzen des Dr. Cinderella: http://gutenberg.spiegel.de/?id=5&xid=-1848&kapitel=34.

Эпистемическая модальность в диффамационном публицистическом тексте (на материале текстов русской и немецкой публицистики)

Чепурная Алена Ивановна
Соискатель, Ставропольский государственный университет, Ставрополь, Россия

Свобода мысли и слова, как и свобода массовой информации, являются правами, гарантированными Конституцией Российской Федерации, а также ратифицированной Российской Федерацией Конвенцией о защите прав человека и основных свобод. Случаи злоупотребления данными правами регулируются диффамационным законодательством, обеспечивающим осуществление конституционного права гражданина на защиту чести, достоинства и деловой репутации. Равновесие между правом на защиту чести и достоинства и правом на свободу мысли и слова поддерживается, в частности, сложившейся в судебной практике традицией разграничивать понятия «мнение» и «утверждение о фактах».

Модальности мнения и утверждения / знания образуют микрополя эпистемической модальности, обозначающей не только точное знание, но и любые результаты познавательной деятельности: предположения, догадки, сомнения, убеждения.

Мнение представляет собой результат психической деятельности субъекта, оценочное суждение, которое не может быть подвергнуто верификации. Мнение, в отличие от утверждения, не может быть истинным или ложным, однако оно может подтверждаться или не подтверждаться фактами, событиями объективной действительности. Утверждение же может быть проверено на соответствие действительности и может быть истинным или ложным.

Как отмечает Л. А. Араева, в экспертной практике наметились два параметра для разграничения выражения мнения и сообщения сведений: формально-семантический и прагматический [Араева: 88].

Формально-семантический параметр заключается в поиске в анализируемой фразе специальных слов-маркеров, которые однозначно указывают на коммуникативную функцию фразы: *по моему мнению, мне кажется, могу предположить, наверное* и т. д. Высказывания, содержащие такие слова, признаются выражением мнения, например: *Народным избранникам,* ***видно****, и самим есть что скрывать в собственной коммерческой деятельности: так что ворон ворону…* [Открытая]; ***Womöglich*** *hegen die Chinesen,* ***so der Verdacht****, doch nicht so friedliche Absichten wie sie immer beteuern* [Шпигель].

В том случае, если фраза не содержит слов-маркеров, указывающих на субъективность, оценочность или предположительность высказывания, она квалифицируется как сообщение сведений: *...во время предвыборной кампании Елена раздавала обещания пачками: например, восстановить в Невинномысске заброшенный Ледовый дворец (в котором она сама когда-то начинала путь к славе).* ***Ни одно не исполнено*** [Открытая].

Прагматический параметр разграничения выражения мнения и утверждения позволяет эксперту выходить за рамки текста и обращаться к анализу точек зрения автора и адресата речи. В подобных случаях фраза не содержит каких-либо внешних показателей мнения, предположения. Решающим моментом при определении коммуникативной функции высказывания становится ответ на вопрос, как воспринимается данная фраза рядовым читателем — как выражение мнения автора или же принимается на веру, т. е. расценивается как сообщение сведений [Араева: 89].

К эпистемической модальности по своему содержанию близка категория эвиденциальности. Эвиденциальность можно понимать как область рамочных значений, представляющих собой указание на источник информации: говорящий сообщает о событии, основываясь на сообщении какого-либо другого лица, на снах, догадках (косвенная засвидетельствованность) или на собственном прошлом опыте, извлекая сведения из памяти (прямая засвидетельствованность) [Козинцева: 92].

Указывая, что сообщаемые сведения основаны на косвенном свидетельстве, говорящий ставит своей целью проинформировать о том, что не был очевидцем событий и что у него нет полной уверенности в достоверности сообщаемого, снимая тем самым с себя ответственность за утверждение.

Среди средств, служащих для выражения эвиденциальности, Н. А. Козинцева выделяет: 1) Морфологические: в немецком языке — наклонение Konjunktiv, одной из функций которого является оформление косвенной речи; 2) Лексико-синтаксические: вводные обороты, выраженные модусным глаголом (*как стало известно, говорят, считается*); в немецком языке — модальные глаголы *wollen, sollen*; обстоятельства, указывающие на косвенный или выводной источник информации (русск. *очевидно, по-видимому*, нем. *angeblich, anscheinend*); частицы, восходящие к глаголам сообщения (*де, мол, якобы, дескать*) [Козинцева: 96]: *Короче, Кравченко заблаговременно попросили на выход. На спешно созванном 16 января бюро крайкома партии его освободили от должности первого секретаря ставропольского горкома:* ***дескать****, партийные денежки нечестно тратил* [Открытая].

Высказывания, указывающие на получение сообщаемой информации из вторых или третьих рук, не представляется целесообразным рассматривать как утверждение о фактах, если субъект речи не выражает своей уверенности в истинности пропозиции, а сообщает ее объективно, индифферентно или с дубитативной оценкой. Понятие «мнение», следовательно, допускает в экспертной практике довольно широкое толкование, объединяя высказывания, весьма различающиеся по формальным показателям и коммуникативной функции: от выражения субъективной оценки, неуверенности, сомнения, предположения до сообщения полученной косвенным путем информации с ее субъективной оценкой или без таковой.

Литература

Араева Л. А. Проблемы судебно-лингвистической экспертизы в рамках дел о защите чести и достоинства, о клевете и оскорблении // Российский юридический журнал. 2006. № 2. С. 86–94.

Козинцева Н. А. Категория эвиденциальности (проблемы типологического анализа) // Вопросы языкознания. 1994. № 3. С. 92–104.

Открытая: http://www.opengaz.ru

Шпигель: http://www.spiegel.de

Секция
«Романское языкознание»

Конструкция SI impersonale в современном итальянском языке

Ашмарина Малика Геннадьевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Конструкция *SI impersonale* широко используется в современном итальянском языке, ее грамматические, синтаксические и функциональные особенности подробно описаны в современных итальянских грамматиках и различного рода исследованиях. Что касается сугубо грамматических характеристик *SI impersonale*, во всех источниках обнаруживаются практически одни и те же особенности этой безличной конструкции. Так, например, конструкция *SI impersonale* может употребляться только в форме 3 лица единственного числа (в форме множественного числа — в редких случаях). Почти во всех источниках представлена точка зрения о том, что частица *SI* в такой фразе является подлежащим (хотя

и несколько «ослабленным»), однако иногда в роли подлежащего может выступать местоимение *noi* «мы», например: *Noi si va a Roma*. В «Grande grammatica italiana di consultazione a cura di Lorenzo Renzi» поясняется существующее различие и отмечается семантический характер частицы *SI*: *SI* является подлежащим, которое может относиться только к людям. Семантически оно имеет характер множественности, что отражается, в частности, на способе согласования: *Si è andati spesso a mangiare fuori, quest'anno. SI* относится к группе человек, в которую может входить или не входить говорящий; если он все-таки в нее входит, значение *SI* становится похожим на значение *noi*. Таким образом, при обычном употреблении *si impersonale* имеется в виду субъект неопределенный (некий человек, «кто-то» — *qualcuno*), в то время как при употреблении в качестве 1 лица множественного числа он конкретен — *noi* (мы). В зависимости от типа употребления будут разными и формы возвратности и принадлежности, а именно: *Si pensa sempre prima a se stessi./(Noi) si pensa sempre prima a noi stessi*. О семантическом аспекте этой конструкции несколько подробнее пишет Giampaolo Salvi в статье «La formazione della costruzione impersonale»: он говорит, что субъект в такой фразе исчезает, но только синтаксически, не лексически; он остается во фразе, хотя материального выражения не имеет, и приобретает значение обобщенное (generico) или неопределенное (indeterminato) в зависимости от контекста.

Во всех источниках говорится о трансформации частицы *SI riflessivo* при возвратном глаголе, если он употребляется в безличной конструкции (SI SI > CI SI: *ci si pente, ci si addormenta*). Конструкция *SI impersonale* своеобразно употребляется в сложных временах: она всегда используется со вспомогательным глаголом *essere*, окончание же причастия в таких временах определяется тем, с каким вспомогательным глаголом употребляется главный глагол — если с *avere*, то окончание стоит в единственном числе и мужском роде (*si è lavorato*), а если с *essere*, то во множественном лице и мужском роде (*si è partiti*). Это правило, однако, не без исключений, что видно на примере статьи «L'uso del si» в книге «La lingua italiana. Storia, varietà dell'uso, grammatica» A.L. e G. Lepschy: если во фразе субъект действия женского пола, но слово *donna* не появляется, то окончание причастия сохраняется во множественном числе мужского рода; если же слово *donna* во фразе есть, то согласование проходит по женскому роду: *Si è sfruttati (*può dire una donna*)*,но *Quando si è donne si è sfruttate*. Именное сказуемое здесь во множественном числе, но оно может стоять и в единственном, если относиться к уникальному явлению; в таком случае прилагательное или причастие приобретают окончание *-i: Quando si è la prima attrice si è privilegiati*.

Конструкция *SI impersonale* может употребляться с переходными, непереходными и возвратными глаголами.

Относительно же соотношения конструкции *SI impersonale* с конструкцией *SI passivante* различные исследователи не приходят к одним и тем же выводам, встречаются разные точки зрения. В целом, итальянская лингвистическая традиция в этом смысле противопоставлена отечественной (представленной в трудах Т. Б. Алисовой). Так, в итальянских источниках обе эти конструкции отделяются друг от друга и даже противопоставляются в некоторых грамматических и функциональных признаках, происходит четкое деление между *SI impersonale* и *SI passivante*. Хотя следует признать, что в некоторых грамматиках и многих работах отмечаются случаи, когда фразу с частицей *SI* можно интерпретировать двояко — либо как *SI impersonale*, *либо как SI passivante*. Это подтверждает точку зрения Т. Б. Алисовой, которая выражена в книге «Очерки синтаксиса современного итальянского языка»: «По странному недоразумению в грамматиках итальянского языка неопределенно-субъектная функция возвратной формы (*SI impersonale*) рассматривается как отличная от пассивной (*SI passivante*)», т. к. «функцией пассивной и возвратной форм сказуемого является в обоих случаях нейтрализация семантического субъекта, прямое или анафорическое обозначение которого или невозможно, или излишне. Устранение конкретной информации о субъекте, основанное или на его объективной неизвестности, или на намеренном умолчании об известном из ситуации производителе действия, переносит всю семантическую нагрузку на само действие и на его объект» [Алисова: 126]. Поэтому становится возможным такой термин, как «пассив-рефлексив», т. к. согласно этой концепции это одна и та же конструкция с одними и теми же функциональными, формальными и семантическими особенностями: *Il contadino ammazza i vostri maiali — Si ammazzano i vostri maiali* — «возвратная форма отмечает то же преобразование, что и собственно пассивная».

Таким образом, можно подтвердить, что вопрос о статусе конструкции *SI impersonale* и ее отличии от пассивной конструкции в современном итальянском языке остается не до конца решенным.

Литература

Grande grammatica italiana di consultazione a cura di Lorenzo Renzi. Milano, 1988.

Lepschy A.L., Lepschy G. La lingua italiana. Storia, varietà dell'uso, grammatica. Milano, 2000.

Salvi G. La formazione della costruzione impersonale in italiano // Linguística. Revista de estudos linguísticos da Universidade do Porto. 2008. № 3/1. P. 13–37.

Алисова Т. Б. Очерки синтаксиса современного итальянского языка. М., 1971.

Латинские заимствования в лексике поэмы Анджело Полициано «Стансы на турнир»

Воробьев Григорий Михайлович
Студент Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия

Поэма Анджело Полициано (1454–1494 гг.) «Стансы на турнир» — выдающийся памятник итальянской литературы [Poliziano: 110–240]. «Стансы» были призваны воспеть победу Джулиано Медичи на турнире, устроенном во Флоренции в 1475 г. по случаю союза с Венецианской республикой и Герцогством Миланским. Однако несмотря на то, что в начале поэмы автор объявляет предметом своего сочинения эти состязания, до самого турнира повествование так и не доходит: поэма не была закончена. Очевидно, турнир был лишь поводом к написанию «Стансов», истинная же тема поэмы носит философско-аллегорический смысл. Он реализуется при помощи сложной мифологической конструкции, персонажи которой одновременно и способствуют развитию сюжета, и осмысляют его [Хлодовский: 499–500].

Наполненные замысловатыми мифологическими мотивами, бесчисленными явными и неявными отсылками к античным авторам, «Стансы» представляют замечательный образец гуманистической *ученой поэзии*. В ней особое внимание уделяется даже самым незначительным, второстепенным линиям, если таковые давали повод вспомнить какой-либо редкий античный миф или привести цитату из малоизвестного автора. Истинно гуманистическая страсть Полициано к литературным редкостям находит отражение и в поиске «лингвистических редкостей»: необычных слов, образов, метафор [Ghinassi: 83–84].

Страсть к редкому слову опиралась в большой степени на наследие античной литературы, ведь в силу своей образцовости, провозглашенной гуманистами, она становилось полем филологической утонченности и источником идеальных форм изысканного стиля. Среди латинизмов, встречающихся в поэме, можно выделить три группы: одни латинизмы Полициано включил в вольгаре первым, другие были добавлены в лексикон итальянской поэзии прочими гуманистами XV в., третьи вошли в язык еще в XIII–XIV вв. благодаря творчеству стильновистов, Данте, Петрарки, Боккаччо. Наибольшую ценность для исследователей Полициано представляет первая группа, наглядно демонстрирующая плоды филологических изысканий поэта.

Полициано обладал тонким вкусом, дававшим ему столь редкое в ту пору чувство меры в цитировании. Создаваемый им стиль, своего рода мозаика аллюзий, был нацелен на обилие разнообразных цитат

и с легкостью объединял фрагменты из разных источников [Bessi: 29]. Латинизмы в данном случае не казались чересчур вычурными или отяжеляющими стиль, наоборот — они органично вписывались в язык поэмы, тем более что часто Полициано осуществлял заимствование не по слову, а целыми блоками: существительное с эпитетом или даже целый комплект слов, употребляемых совместно в описании той или иной ситуации. Кроме того, поэт часто оперирует не одним конкретным источником, а целым комплексом мест, составляющих определенный литературный топос. Однако нередко мы можем с точностью определить произведение, из которого Полициано взял то или иное слово. Поэт очень любил поздних латинских авторов, в особенности Стация, Клавдиана и Сидония Аполлинария. Необычное на первый взгляд пристрастие к неклассическим авторам свидетельствует о широте знания античной литературы Полициано, о свободе взглядов и стремлении уйти от сложившихся канонов, а также, возможно, об определенном филологическом снобизме. С поздними авторами, а также с Овидием «Метаморфоз» Полициано сближает еще и любовь к отступлениям: повествование «Стансов» то и дело прерывается ради описаний экфрастического свойства или целых вставных эпизодов (фактически поэма строится как серия картин-описаний). Важным источником «Стансов» был и Вергилий: в основном, речь идет о «Буколиках» и «Георгиках». Из греческой литературы стоит упомянуть Феокрита, Гесиодову «Теогонию», а также гомеровский гимн Афродите. Разумеется, список источников такого эрудированного автора, как Полициано, весьма велик.

Латинизмы выполняют в поэме самые разные функции: придание тексту высокой стилистической окраски, обогащение образной выразительности, приближение языка к миру описываемой действительности (т. е. миру античной мифологии), а также передача имен, названий явлений и предметов, присущих только мифологической реальности. Кроме того, латинизмы часто маркируют скрытую цитату: стих, в котором встречается латинизм, с большой вероятностью окажется аллюзией на тот или иной пассаж из римской или греческой литературы.

Немаловажно, что многие латинизмы, введенные Полициано, стали полноправными единицами итальянского поэтического языка, а некоторые впоследствии попали и в разговорный вольгаре.

В докладе осуществляется анализ особенно интересных заимствований из указанных античных авторов.

Литература

Хлодовский Р. И. Анджело Полициано // История литературы Италии. Т. II. кн. 1. М., 2007. С. 482–514.

Bessi R. Poliziano e il volgare tra prassi e teoria // Poliziano nel suo tempo. Firenze, 1994. P. 21–32.

Ghinassi G. Il volgare letterario nel Quattrocento e le Stanze del Poliziano. Firenze, 1957.
Poliziano A. Poesie di Angelo Poliziano. Torino, 2006.

Особенности цветообозначения во французской поэзии символистов и в рекламных текстах

Плеханова Елена Александровна
Студентка Оренбургского государственного университета,
Оренбург, Россия

Цвет имеет огромное значение в жизни современного человека. Лингвистика цвета как научное направление в языковедческих исследованиях приобретает все более явные очертания.

Актуальность цветообозначений как предмета исследования объясняется тем, что они оказываются частью более глобальной проблемы соотношения содержания и формы языкового знака в определенном языке. Основу исследования составили работы А. П. Василевича и Б. А. Базымы.

В рамках нашего исследования проведено сравнительное изучение цветообозначений в поэзии французских символистов и в рекламных текстах. По нашему мнению, символисты придали цвету новый смысл. Они были первыми, кто создал новую философию культуры, которая не могла не отразиться на такой области как рекламные тексты.

В творчестве французских символистов цветосемантике придавалось особое значение, так как чаще всего под тем или иным цветом поэты и писатели этого течения подразумевали нечто большее, чем просто какую-либо краску. Цвет мог означать воспоминание, чувство, мысль или даже скрытое от самого автора решение какой-либо проблемы. Многое в такой художественной выразительности отводилось личности самого автора — его бессознательным ощущениям и личному восприятию. А. Рембо, один из ярчайших представителей этого направления, которого по праву называют преждевременным ребенком двадцатого столетия, предвосхитил своим творчеством существенные черты современной поэзии. Он придал текстам специфическую интенсивность лирического переживания, музыкальность и цветовую выразительность, которая раскрывает особое воздействие цвета на человека [Рембо: 21].

Анализ системы средств для обозначения цвета позволяет установить следующие структурно-морфологические типы: простые названия (исконные и заимствованные), сложные названия (рус.: светло-черный; фр.: l’azur noir — ‘лазурно-черный’), производные названия от основных цветов с помощью суффиксов (рус.: зеленоватый, чернявый, желтешенький; фр.: rougeâtre — ‘красноватый’, verdâtre — ‘зеленоватый’, blanchâtre —

‘белесый, беловатый’), названия, образованные путем словосочетания (рус.: мокрый асфальт, снежная королева; фр.: ecarlate ‘шарлахловый’, acajou — ‘цвета красного дерева’ (акажу) и.т. д.). Каждый из этих типов обладает специфическими особенностями и разной степенью распространенности в языке.

Теперь обратимся к семантике цветообозначений в рекламе, которая подразумевает собой две составляющие: информативную, отражающую реальные свойства денотата, и образную. Информативная составляющая реализуется при помощи слов, в значении которых есть семы цвета. К ним относятся, во-первых, инверсируемые и неинверсируемые цвета; во-вторых, субстантивы, образованные от цветонаименований (bleu du ciel — ‘синева’, verdure — ‘зелень’); в-третьих, субстантивы, от которых образованы неинверсируемые цветонаименования (corail — ‘коралл’, lilas — ‘сирень’); в-четвертых, лексемы не имеющие в структуре своего лексического значения семы цвета, но обозначающие такие предметы и явления, представление о которых в сознании человека ассоциируется только с одним цветом (neige — ‘снег’, émeraude — ‘изумруд’) [Label France].

Языковая составляющая рекламы в большинстве случаев оказывается основополагающей, тем самым семантика цвета становится своеобразной частью упаковки товара, и цветонаименованию придается новая рекламная функция. Одним из способов выражения цвета является словотворчество — придумывание и введение в языковой обиход новых терминов. Так, в рекламных проспектах мебели используются как обычные русские слова (светлая вишня, светлый орех, золотистый американский дуб), так и весьма экзотичные (цвет фламинго) и даже прямые заимствования (acajou и т. д.). Еще более парадоксальными выглядят обнаруженные нами в рекламе примеры транслитерации терминов: *Наив роуз* (в оригинале — Naive rose — «наивный розовый»; *Паризиан роуз* (Parisian rose — «парижская роза») и т. д.

Самое большое количество новообразованных имен цвета представлено в текстах по автомобильной промышленности: назвать автомашину красной, белой или серебристой — совсем не то же самое, что дать такие броские названия ее цвету, как ‘авантюрин’, ‘металлик’ и.т. д. В текстах А. Рембо можно встретить цвета: акажу, фрез, амарант, гелиотроповый, ультрамарин, которые часто используются современной рекламой, таким образом, символисты, предвосхитили «рекламный характер» цветообозначения. Нами также было установлено, что информативная и образная составляющие семантики цветонаименований в поэзии символистов и рекламе находятся в образной зависимости: чем сильнее семантический компонент «цвет» в структуре концепта, тем слабее образность, и наоборот. На наш взгляд, наиболее сильное воздействие происходит

тогда, когда в семантике цветонаименования присутствуют оба компонента: цветовой и образный, что в рекламных текстах представлено двучленной структурой цветообозначений.

Обнаруженные особенности и их систематизация позволяют понять природу цветообозначений не только в символистской поэзии, но и в рекламных текстах.

Очевидная связь символики цветообозначений с культурой социума делает интересным изучение диахронических аспектов развития цветонаименований.

Процесс осмысления цвета продолжает оставаться актуальным в современной парадигме знания.

Литература

Базыма Б. А. Психология цвета: теория и практика. М.; СПб, 2005.

Василевич А. П., Кузнецова С. Н., Мищенко С. С. Каталог названий цвета в русском языке. М., 2002.

Рембо А. Поэтические произведения в стихах и прозе. М., 1988.

Le journal «Label France». 2002. № 42.

Концепт «море» в португальской лингвокультуре

Сафронова Анна Александровна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Целью нашей работы явился семантико-когнитивный анализ концепта МОРЕ в португальском языке. Море — ключевой компонент португальской национальной культуры.

Проблемой концептов занимались такие исследователи, как А. Вежбицкая, Ю. С. Степанов, Н. Д. Арутюнова и другие, в том числе З. Д. Попова и И. А. Стернин, их представлению о структуре концепта мы следовали в работе.

Нашей задачей было выявить основные концептуальные признаки, реализованные в семантике и структуре номинативного поля концепта МОРЕ. Материалом для исследования явились данные сплошной выборки из словарей и корпуса португальских текстов, информация из Интернета, составившие набор языковых знаков, объективирующих концепт МОРЕ. Из этого набора отобрано для семантико-когнитивного анализа около 190 единиц.

Кроме того, нами был проведен направленный ассоциативный эксперимент, в ходе которого информанты заполняли анкеты. Ответы на вопрос, что такое море (Descreva o que é o mar para si?), отличались экспрессивностью и индивидуальностью отношения к морю, которое варьирует-

ся от утилитарного до поэтического. Например, в определении «*O mar, do Espírito e do Pensamento. Simboliza Lealdade, Fidelidade, Personalidade, Subtileza, Ideal e Sonho... o SONHO de ir além mar e viver o nosso DESTINO, voando e beijando as FLORES que vão aparecendo na nossa VIDA* — Море относится к мышлению и духу. Море — символ преданности, верности, индивидуальности, утонченности, идеала, мечты… Мечты путешествовать за моря, следовать своей судьбе, летая и целуя цветы, которые появляются в нашей жизни» мы выделили когнитивные признаки «дух», «судьба», «верность», «мечта», «идеал», «утонченность», «преданность». Рассмотрим следующее: «*O Mar é imenso, de perder de vista, infinito, como portug uês... é Saudade!* — Море необъятно, его нельзя охватить взглядом, оно бесконечно, как португалец, — это тоска». Следует отметить почти родственную близость с концептом «тоска» — «saudade», который можно отнести в центр португальской концептосферы.

Следующим шагом был анализ сочетаемости лексемы *mar* с атрибутивами и глаголами, которые мы распределили по тематическим группам. К конкретным чувственным ощущениям и представлениям, например, относится цвет (*esverdeado, dourado, entre azul e marrom, negro, claro* — море зеленоватое, позолоченное, сине-коричневое, черное, ясное). Отметим номинативную дробность для выражения идеи «открытое море»: *pleno, alto, largo, aberto*.

Мы рассматривали не только прямые номинации концепта МОРЕ, но и переносные.

Наиболее частотным метафорическим переносом является персонификация. Море видят подобным человеку, отсюда поэтическое сравнение волн с руками, губами или языком: *as mãos do mar, o mar lambendo os rochedos, areia que o mar beijava.* Отметим, что португальской метафоре используется стилистически нейтральный глагол «проглотить» — *seu corpo foi jogado ao mar e engolido pelas vagas*, в отличие от аналогичной русской «его поглотило море» с устаревшим глаголом.

В рамках анализа персонификации рассмотрим образ «море — собеседник». Существуют контексты, в которых море представляется существом, к которому можно не только обратиться с вопросом *(mar levado, se vistes o meu amado* — море бурное, видело ли ты моего возлюбленного*)*, но можно и вступить с ним в физический контакт, обнять и поцеловать: *queria abraçar e beijar o mar*. Море обладает полнотой качеств, присущих собеседнику, оно может сочувствовать: оно плачет, смеется, поет вместе с «я», от имени которого ведется рассказ (*eu ontem passei o dia ouvindo o que o mar dizia, chorámos, rimos, cantámos)*. В подобных контекстах у моря есть не только душа, но и судьба, которую оно может поведать (*o mar falou-me do seu destino, do seu fado)*.

Море говорит, и у него есть голос, который оценивается как звук (*voz grave do mar* — «низкий, суровый голос моря»), или как нечто, исходящее из мира прекрасного: *os poetas a cantar são ecos da voz do mar* — «пение поэтов — это эхо голоса моря». Данная метафора — пример того, как поэтизация моря возводит его до некого абсолюта.

Следующим типом метафорических переносов является анимализация. Море опасно и непредсказуемо, подобно дикому зверю, моряки же пытаются его обуздать. Отсюда взгляд на море как на верховое животное (*no dorso do mar bravio, aproximar-se por das costas do mar).* Кроме того можно выделить образ «море — рыба» из выражений «чешуйчатое море», *o mar escamoso,* «черные жабры моря», *as guelras negras do mar* — ‘глубокое море’.

Другой вариант описания окружающей нас действительности — уподобление моря закрытому пространству, в первую очередь, дому, наиболее привычному, стереотипическому образу. Подобно тому, как входом в дом служат двери, так и у моря есть «двери», которые можно открывать и закрывать: *Colombo, fecha porta dos teus mares*. В море, как дома, может быть укромное место, *o recanto do mar escamoso.* Море может быть подобно специальному помещению, такому, как «лаборатория воображения» — *mar é um laboratório de imaginação.*

Сфера земледелия тоже может выступать как культурный примитив для описания менее привычных явлений. К метафорам данного типа относится словоупотребление *mar cavado,* в котором неспокойное море уподобляется вскопанной земле. Примечательно, что в русском языке море «бороздят» корабли, а не штормовой ветер.

Кроме рассмотренных выше, в результате концептуального анализа мы выявили следующие образы: «море — то, что можно покорить» (*dominando o mar*); «море — корова» (*mar muge* — море мычит), «море — емкость» (*o mar transborda de peixe* — море переливается через край из-за обилия рыбы), «море — субстанция» (*furar as vagas, rasgar as ondas* — протыкать, разрывать волны), «море — плоскость» (*manto azul* — синее одеяло).

Опираясь на полученные данные, мы описали содержание концепта МОРЕ в виде иерархии когнитивных признаков.

Употребление герундия и синонимичной ему конструкции «*a + inf*» в повести А. М. Магальяйнша «Uma aventura em Lisboa» («Приключение в Лиссабоне»)

Тютюнников Максим Александрович
Студент Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В португальском языке существуют синтаксические функции, в которых могут употребляться как герундий, так и конструкция «*a + inf*». Учебники и грамматики португальского языка, как отечественные, так и португальские, указывают на синонимичность герундия и инфинитивной конструкции, отмечая лишь предпочтение инфинитива европейским вариантом португальского языка и герундия вариантом бразильским.

Цель нашего исследования — выявить разницу в употреблении герундия и инфинитивной конструкции в зависимости от типа конструкции и от временны́х характеристик действия в португальском тексте.

В качестве материала для исследования был выбран текст повести А. М. Магальяйнша «Uma aventura em Lisboa» («Приключение в Лиссабоне») как образец несложного, современного, нормативного португальского языка.

1. Сочетание «a + inf» имеет несколько синтаксических функций, лишь в части которых оно синонимично герундию. Есть синтаксические позиции, в которых может употребляться только инфинитив. Сочетание «*a + inf*» не может быть заменено герундием в следующих конструкциях:

1.1. Глагольные перифразы с фазовым, модальным и другими значениями (*passar a inf, começar a inf, continuar a inf, apressar a inf, chegavar a inf, ter a inf, estar obligado a inf* и др.).

...os guardas ***começaram a preparar*** *tudo para se irem embora (…и охранники начали готовить все, чтобы уйти прочь).*

Исключение составляют глаголы *ir* и *andar*, которые сочетаются как с герундием, так и с инфинитивом.

Сочетание *ir + gerúndio* имеет значение постепенного или длительного действия (*o tempo* ***vai abrandando*** *— погода меняется к лучшему*).

Сочетание *andar + gerundio* имеет значение длительного продолжающегося действия. В повести «Приключение в Лиссабоне» в этом же значении используется сочетание «*andar+ a +inf*»:

Fingi que tínhamos ***andado a fugir*** *de um e que caímos ao lago cão. (Соврала, что мы убегали от собаки и что упали в озеро...)*

1.2. В качестве глагольного обстоятельства цели используется только инфинитив.

Depois deixou um disco de música brasileira ***a entreter*** *os possíveis ouvintes e perguntou ao Chico… (Потом он поставил диск с бразильской музыкой, чтобы развлечь возможных слушателей, и спросил Шику…)*

1.3. В сочетаниях с глаголами, управление которых требует в качестве зависимого компонента сочетания "*a + inf*" (*ajudar a inf, ensinuar a inf, entreter a inf*).

Os acompanhantes ***ajudaram-na a sair*** *com gestos solícitos e ternos.* (*Сопровождающие заботливо и нежно помогли ей выйти.*)

2. К синонимичным синтаксическим функциям герундия и инфинитива, т. е. таким, в которых может употребляться как инфинитивная конструкция, так и герундий, традиционно относятся следующие конструкции:

2.1. Перифраза с глаголом *estar* и значением продленного действия может быть выражена как герундием, так и инфинитивом. В исследованном тексте смысловой глагол в таком сказуемом употребляется только в форме инфинитива с предлогом *a* (35 случаев).

— Olha lá, por que é que ***estás a escolher*** *camisolas com tanto cuidado? (Слушай-ка, почему это ты так старательно выбираешь блузки?)*

2.2. Обстоятельство со значением побочного действия, которое переводится на русский язык конструкцией с деепричастным оборотом, может быть выражено как герундием, так и инфинитивом. Эти случаи мы разделили на те, в которых добавочное действие предшествует основному, одновременно с основным и следует за ним.

2.2.1. В предложениях, в которых побочное действие предшествует основному, в данном тексте встречается только конструкция с герундием (всего 14 случаев, лишь 3 из которых с имперфективным глаголом).

E ***puxando*** *o amigo por um braço* ***balbuciou****… (И, потянув друга за руку, прошептал…)*

2.2.2. В предложениях, в которых побочное действие одномоментно с основным, герундий мы встречаем на порядок чаще (69 случаев употребления герундия на 8 случаев употребления инфинитива).

Os rolos de nevoeiro ***moviam****-se devagar, ora* ***tapando*** *ora* ***destapando*** *o Pavilhão 2 (Облака тумана плыли, то закрывая, то открывая корпус 2.)*

Estou farto de dizer que não quero que ***gastem*** *chamadas* ***a ligar*** *para as horas. (Мне уже надоело говорить, что я не желаю, чтобы вы тратили звонки на то, чтобы узнавать время.)*

2.2.3. Случаев, когда добавочное действие следует за основным, в тексте повести немного. В них используется герундий.

Depois, o locutor agradeceu-lhes vivamente, desejou que continuassem a ter êxito nas suas aventuras e ***despediu-se****,* ***voltando*** *a pôr excelente música*

rock. (Потом диктор горячо поблагодарил их, пожелал им успехов в дальнейшем, и попрощался, снова поставив рок.)

2.3. Определение со значением признака предмета по действию, которое можно перевести на русский язык конструкцией с причастным оборотом или сложноподчиненным предложением с придаточным определительным, в исследованном тексте чаще выражено инфинитивом (17 случаев из 26).

As duas caras iguais apareceram ***com os olhos a luzir*** *na escuridão que se adensava (Появились два одинаковых лица с глазами, блестящими в темноте.)*

Употребление герундия и инфинитива в повести А. М. Магальяйнша противоречит мнению исследователей о том, что в европейском варианте португальского языка в синонимичных конструкциях предпочтителен инфинитив.

В значении продленного действия в конструкции с глаголом *estar* А. М. Магальяйнш использует только инфинитив с предлогом *a*.

В значении побочного действия инфинитив употребляется на порядок реже, чем герундий, и только при одновременности побочного и основного действий. В случаях, когда побочное действие предшествует основному или следует за основным, был использован только герундий.

В роли определения в исследованном тексте употребляется как герундий, так и инфинитив. Однако инфинитив используется вдвое чаще.

Секция
«Славянская филология»

Socio-Cultural Shifts in Slovene and Slovak Short Prose after 1989

Sevљek Љramel Љpela
Assistant of University of Ljubljana, Faculty of Arts, Department of slavistics, Ljubljana, Slovenia

The countries of central Europe encompass similar historical, cultural, and societal experiences. With regard to Slovenes and Slovaks, it can be said that both nations were established exclusively by their cultural – or, even more so, literary – identity. What they also have in common is the experience of existence within multinational states, a similar socio-political system after 1945, and a rapid change in political, national, economic, and cultural

frameworks – or, in other words, the transition to a democratic and capitalist society after 1989.

From this viewpoint, the question arises how literary texts have reflected the new cultural situation. The rich short-prose production of the 1990s highlights the fact that the "post-November" context in Slovenia and Slovakia is reflected indirectly, fragmentally, tentatively, and clearly in a rather non-prescribed way. On the one hand, one may speak of a shift from major societal themes to the life of the common, to intimacy and individualism, thus leading to a fair share of short prose; on the other hand, quite a distinct encounter with the real world of social change can be witnessed. Such are the themes of the quest for identity, the observation of changes between the past and present, a critical or ironic reconstruction of history, the change of ideology within an individual, and moral issues of the modern world. However, they all possess a certain *modus* of distance-keeping or that of conscious non-authenticity, which is, as a defense mechanism, manifested through irony, illusion, parody, or even the grotesque.

A Slovak novelette by Peter Pišťanek and a Slovene short story by Andrej Blatnik from the early 1990s illustrate the assertions stated above. Blatnik's story "Praske na hrbtu" (Scratches on the Back), from the collection Menjave kož (Skinswaps, 1990), is a universal representation of the modern individual in the urban environment, with its protagonist, a bored single man, living caught between two worlds: a real everyday world of routine with its established norms, responsibilities, and benefits, the way out being journeys across the world by means of music from records and film stories. On top of his lack of success with women, under a combination of circumstances he ends up losing his two jobs as well, while gaining a woman. The author focuses on the complex dualities of foreign-domestic, civilization-nature, individual-couple, and guise-real self. It appears that a seemingly unconfident character hides within a skeptical intellectual, asking fundamental existential questions in interaction with other people. He comes to realize that the world is comprehensible to a human only up to a point, whereas at some point it starts to be paradoxical and unintelligible with its rules one has to comply with. This makes him acknowledge the individual's limitations, yet allows him the possibility of his own decision-making. Hence, the subject does not attempt to alter the world, but tries to live in it to the best of his abilities.

Pišťanek's novelette "Muzika" (Music), from the collection *Mladý Dônč* (The Young Dônč, 1993), sets a recognizable referential framework: a discouraging village environment on the outskirts of Bratislava in the 1970s under communism. The central character, the musician Martin, lives in a state of permanent dissatisfaction with his intimate and family life, and professional

and financial situations. He breaks up his daily routine by playing the saxophone (which ends up being his profession) and seeking physical consummation with the local prostitute, the half-witted Anča. The story features constant support and confirmation of established social representations and stereotypes: the female lover is portrayed as lustful, the wife as unattractive, dissatisfied with her husband, the male is a macho man, life is all about money, home is positive, the foreign is negative, saying yes to tradition, no to change. The author's inclination to strengthen the black-and-white connotations has the effect of parody or even the grotesque at another level. Despite his seemingly self-assured attitude, Martin does not stand out from the crowd, remaining a narrow-minded, unsuccessful regular man, who fails in anything he undertakes in his life. He becomes a tragic figure owing to his one-sidedness, the restrictions of his awareness, not being capable of his own reflection and critical thinking. From his perspective, the world appears unalterable, given once and for all, which makes his yearning for new experience seem like an illusion. His failures and limitations of thought, verging on naiveté, are concealed by self-deception, which is why he does not have a tragic perception of his fate. What is more, powerless to feel either compassion or affection towards his closest, he remains static and indifferent.

In the two texts, cultural changes are mirrored indirectly, allowing authors to portray universal images of the world and the human in them. The two unsuccessful protagonists, one capable of autonomous thinking, the other trapped in illusion, share a narrative distance. Mainly through self-irony and the grotesque, one can detect a certain degree of authorial skepticism about the possibility of an authentic representation and experience of the world.

Bibliography

Blatnik A. Menjave kož. Ljubljana, 1990.

Pišťanek P. Mladý Dônč. Levice, 1998.

Réde Z. Subverzia kánonu slovenskej prózy v novele Petra Pišťaneka Mladý Dônč. Nitra, 2007.

Кукушка в болгарской языковой картине мира

Дубова Любовь Александровна
Аспирантка Киевского национального университета имени Тараса Шевченко, Киев, Украина

В представлениях болгарского народа кукушка обладает ярко выраженной женской символикой. В болгарской мифологии существует три легенды о происхождении птицы, в каждой из которых кукушка — это заколдованная молодая девушка. Также о женской символике кукушки сви-

детельствует и фразеологизм *кукувица няма да закука някъде* — женщина не будет командовать в чем-то.

Однако женская символика в образе кукушки не является доминантной. Она тесно связана с мотивом одиночества. Согласно верованиям славян, кукушка не имеет пары [Гура: 683]. В болгарском языке *кукувица* в переносном значении употребляется для обозначения одинокой женщины. Кроме того, об этом свидетельствуют и многочисленные сравнения и фразеологизмы: *като кукувица живея, затворила съм се, оставам, седя, съм* — разг. живет, остался совсем один; *като кукувица, останала сама като кукувица, седи в дома си като кукувица* — об одинокой женщине, которая потеряла мужа, детей; *една(та) кукувица ни закука* — диал. о людях, которые имеют одинаковую судьбу, как правило, одинокую.

Кукушка не вьет своего гнезда, подкладывая яйца другим птицам, которые высиживают и кормят ее птенцов, пока те не смогут летать самостоятельно. Такое поведение кукушки считают наказанием за проступок — птица была проклята Богородицей нести яйца в чужие гнезда за то, что разбудила маленького Бога [Томов: 87], и именно оно обусловило появление таких фразеологизмов: *да събереш къща като кукувица!* (форма проклятия) — чтобы твой дом был, как у кукушки; *подмятам / подметна кукувиче яйцо някому* — разг. 1) Перекладывать на кого-то свою работу, проблемы; избавляться от неприятных обязательств; 2) Давать повод для раздора; *кукувичо изчадие, кукувичи син, кукувича щерка* — о незаконнорожденных детях; *като кукувиче* — как чужой, не заинтересованно по отношению к другим (здесь имеется в виду поведение птенцов кукушки в чужом гнезде).

Прилет кукушки, так же как и аиста с ласточкой, болгары воспринимают как верный признак весны. Во фразеологическом и паремийном фонде находим этому немало подтверждений: *първа кукувица закукува (закука)* — разг. употребляется как первый признак весны; *да не дочакаш кукувица!* (форма проклятия) — диал. чтобы ты скоро умер, еще до наступления весны; *додека* (*докато) кукувица не прокука (закука)* — диал. до весны; *една кукувица пролет не прави* — разг. употребляется, когда один человек не в состоянии изменить что-либо самостоятельно; *няма да чуя кукувица(та)* — диал. очень больной, не доживет до весны.

С прилетом кукушки и первым ее пением связано много примет. Услышать кукушку или увидеть ее во сне — значит получить хорошее известие [Маринов: 159]. Отсюда фразеологизм *и нашата кукувица еще закука (прикука)* — диал. употребляется, чтобы подчеркнуть, что человек ожидает успеха или счастья в будущем. Весной, услышав впервые голос кукушки, девушки гадают о замужестве [Томов: 87]. Матери, отправляя детей рано в поле, уговаривают их хорошо позавтракать, чтобы кукушка

их не «закуковала». Так делают и пожилые люди, стараясь съесть хотя бы кусочек хлеба перед работой в поле [Томов: 87]. Кроме того, болгары стараются быть красиво одетыми и иметь при себе деньги, поскольку считают, что они целое лето будут в том состоянии, в котором услышат голос кукушки [Маринов: 157].

Но одно дело, услышать кукушку в лесу, совсем другое — во дворе дома или поблизости. Болгары верят, что в таком случае в доме кто-то умрет или случится другая беда [Маринов: 159]. Связь кукушки со смертью прослеживается и в отождествлении голоса кукушки с оплакиванием умерших: *да закукаш като кукувица* — разг. чтобы ты пережил своих близких; *кукам като кукувица* — плакать, скорбеть по умершим. В народном творчестве болгар пение кукушки часто выступает как символ погребального плача.

Кукушке приписывается также и ряд магических свойств. Слюна кукушки (*кукувиче* или *кукувича плюнка)* считается целебной, поэтому она может лечить раненых юношей [Томов: 89]. Вера в магические лечебные свойства кукушки проявилась в многочисленных народных названиях растений: *кукувича плюнка* ‘омела белая,Viscum album’; *кукувиче мляко* ‘молочай желтый, Chelidonium majus’; *кукувичи сълзи (сълзици)* ‘ятрышник пятнистый, Orchis maculata’; *кукувича прежда (кукувиче грозде, кукувича трева)* ‘повилика европейская, Cuscuta europaea’; *кукувича опашка* ‘любка двулистная, Platanthera bifolia’; *кукувиче глаз* ‘горицвет весенний, Adonis vernalis’.

Итак, кукушка в представлениях болгар наделена женской символикой. Но доминантой ее образа все же является одиночество, которое в мифологии объясняется наказанием за проступок. Кукушка не имеет ни своей птичьей пары, ни гнезда, ни детей; людям предвещает смерть близких, а ее грустное пение выступает в народном творчестве символом погребального плача. Но, несмотря на связь со смертью, кукушка является одним из трех главных птичьих вестников весны (наряду с ласточкой и аистом), олицетворяя надежду на счастье и богатство, о чем свидетельствуют многочисленные приметы, связанные с ее первым весенним пением. Болгары наделяют кукушку магическими свойствами, на что указывает множество народных фитонимов, возникших на основе верований в необычные способности этой птицы.

Литература

Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.
Маринов Д. Избрани произведения: В 2 т. София, 1981. Т. 1.
Томовъ А. Животнитѣ въ българското народно творчество. София,1945.

Фразеологическая репрезентация фреймовой структуры концепта *страх* в украинской языковой картине мира

Коляденко Елена Александровна
Аспирантка Института украинского языка НАН Украины, Киев, Украина

В современной когнитивистике многочисленны исследования когнитивных моделей, в рамках которых осуществляется анализ концептов путем обращения к средствам естественного языка. В частности, анализ эмоциональных концептов (ЭК) имеет целью показать, что эмоции как явления психики имеют сложную концептуальную структуру, которая может быть выявлена с помощью систематизации языковых средств, используемых представителями той или иной лингвокультуры для их обозначения и представления. Вслед за Д.С. Шаховским считаем, что наиболее подходящей моделью для описания ЭК является фрейм, который «обобщенно включает все ситуации, связанные с эмоцией и ее бесчисленными оттенками, все языковые и параязыковые средства ее проявления, все представления, образы, мифы, символы, стереотипы, эталоны и т. п., то есть весь дискурс данной эмоции [Шаховский: 13]».

Формально фрейм представляют в виде узлов и отношений. Вершинные уровни фрейма фиксированы и соответствуют вещам, всегда справедливым по отношению к предполагаемой ситуации. Ниже этих узлов находятся терминальные узлы, или слоты, которые, будучи облигаторными компонентами, характеризуются речевой (ситуативной) зависимостью и поэтому могут быть выражены в языке единицами разных уровней. Наиболее информативными при лингвокогнитивном анализе концептов является лексико-фразеологический уровень, поскольку именно он служит способом порождения, развития, рецепции и хранения смыслов, а также фиксирует многочисленные трансформации, происходящие в языке и в целом в культуре. Фразеологические единицы (ФЕ), вербализирующие концепт, представляют тот или иной слот его фреймовой организации.

Цель настоящего исследования заключается в выявлении и сопоставлении фразеологических средств, репрезентирующих ЭК *страх* и различные его проявления в украинском языке с последующим моделированием его фреймовой структуры. Материалом исследования послужили ФЕ, отобранные из “Словника фразеологізмів української мови” (Київ, 2008), всего 110 единиц.

Семантический анализ ФЕ, объективирующих ЭК *страх*, позволил выделить 5 слотов в его фреймовой структуре:

Слот I. Каузация (причина эмоционального состояния): *перевертати душу (серце), колотити, точити душу, нагнати дрижаків (трусу), наго-*

дувати дрижаками, заморожувати кров, брати на Бога, кидати жарину в серце, п'явки ссуть за серце (під серцем), шкребе на душі (на серці), на серці миші (коти) шкребуть.

Слот II. Экспириенцер (объект эмоционального реагирования).

Субслот 1. Характеристика экспириенцера: (позитивная маркировка) *лицар без страху і догани, не з полохливих, не з заячого пуху, душа не з лопуцька;* (негативная маркировка) *страшків син, не з хороброго десятка, мишача душа, заяча душа.*

Субслот 2. Характеристика действий экспириенцера: (оправданный риск) *іти на смерть, глядіти страхові (небезпеці) у вічі,* (неоправданный риск) *карк ламати, лізти (перти) на рожен,* (осторожное поведение) *мати себе (матися) на обачності,* (боязливое поведение) *мастити салом п'яти, ходити навшпиньках (на пальцях), боятися власної тіні.*

Слот III. Субъективное ощущение (эмоциональное состояние экспериенцера):

Субслот 1. Перемещение органа: *душі не стало, душа не на місці, серце падає (обривається), дух (душа) у п'яти ховається (тікає, опускається, лізе, заходить), серце опинилося в п'ятах.*

Субслот 2. Функциональные характеристики сердца: *серце тенькнуло (тенькає), тенькнуло в серці (в грудях), серце як (ледве, мало, трохи) не вискочить з грудей, перестало битися серце, серце мре (завмирає).*

Субслот 3. Тактильные реакции:

● Термальные: (холод) *захололо серце (душа), в душі (на серці, у грудях, у п'ятах) похололо, мороз дере по спині (по шкірі, за плечі), морозом сипнуло за спиною (поза шкірою, по спині), мороз іде (проходить, пробігає) поза шкірою (поза спиною, по спині), холод пробирає (проймає) до кісток, морозом проймає, мороз із-за плечей бере, кров холоне (крижаніє, застигає) у жилах, серце стигне (холоне),* (жар) *як (мов, ніби) на жаринах (на жарині, на жару), як (мов, ніби) на вулкані, як жаром (кип'ятком) обдало, обсипає жаром (гарячим приском);*

● Кожные: *мурашки бігають по спині (по тілу, за плечима), комашки полізли по спині.*

Слот IV. Внешнее проявление (экспрессивный компонент эмоционального реагирования).

Субслот 1. Замирание (потеря способности передвигаться): *врости у землю, аж у землю вкипіти, обмерти зі страху, як неживий, ледве дихати.*

Субслот 2. Потеря способности говорить: *язик приріс (присох, пристав) у роті (до піднебіння), відібрати мову.*

Субслот 3. Дрожь: *їсти (ловити, хапати) дрижаки, труситися як у пропасниці, бити дрижаки (дріб), жижки трясуться (тремтять,*

дрижать), лихоманка стрепехнула (взяла), дрижаки (дрож) пробирають (беруть, хапають), дрижаки (дрож) пробігають (ходять) по спині (по шкірі, по тілу), серце тремтить (тріпече), зуб на зуб не потрапляє.

Субслот 4. Потение: *обливатися холодним потом, циганський (холодний) піт проймає (охоплює, пробирає).*

Субслот 5. "Движение" волос: *волосся піднімається (встає, лізе) вгору (догори), волосся дибом (дубом, дуба) стає, волос в'яне (зів'яв).*

Субслот 6. Выражение глаз: *очі на лоба (догори) лізуть.*

Слот V. Результат (последствие эмоционального переживания): *душа стала на місце, перетліти на вугіль (на попіл), перетліти душею (серцем).*

Концептуальный анализ ФЕ, вербализирующих концепт *страх*, позволяет представить его в виде фрейма, в состав которого входят слоты: каузация, экспириенцер, субъективное ощущение, внешнее проявление, результат. Представленная модель объясняет особенности формирования семантики корпуса репрезентантов ЭК, позволяет установить их локализацию в рамках структуры номинативного пространства исследуемого концепта.

Литература

Шаховский В. И. Эмоции и их концептуализация в различных лингвокультурных контекстах // Русистика. Вып.1. Киев, 2001. С. 13–19.

Семантика страха в сборнике «Рассказы» Георги Райчева

Лунькова Наталья Александровна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В 1923 г. выходит в свет сборник «Рассказы» болгарского писателя Георги Райчева (1882–1947). В качестве одного из главных объектов изображения Г. Райчев избирает страх в его различных вариациях. На тематику и характер поэтики этих рассказов во многом оказали влияние впечатления, полученные писателем на фронте: Г. Райчев принимал участие в балканских и первой мировой войнах.

Пессимистическое отношение и недоверие к прежним ценностям жизни, поиск места в изменившейся послевоенной действительности, бегство от реальности в мир иллюзий занимают центральное место в творчестве Г. Райчева в этот период. Впрочем, следует отметить, что появление подобных настроений, нашедших свое отражение в произведениях экспрессионистического рода, в болгарской литературе не является случаем уни-

кальным, поскольку та «социокультурная обстановка, в рамках которой развивалась болгарская культура после Первой мировой войны, во многом сходна с ситуацией, определившей климат «экспрессионистического десятилетия» (1910–1920) в Германии» [Сугарев: 18]. Современный мир (как и Болгария) пережил колоссальную катастрофу, и экспрессионисты «из этой катастрофичности черпали энергию и мотивы» [Сугарев: 18] для своего творчества.

Объектами изображения Г. Райчева в «Рассказах» становятся сомнамбулический и призрачный мир, психически больные люди и тайны, скрытые в их душах, где заключены ад и хаос. Создавая свои диаболические рассказы (диаболизм как литературное направление, берущее начало от экспрессионизма, выделяет Иван Сарандев, профессор Института литературы Болгарской Академии наук), Г. Райчев отталкивается от мысли, свойственной большинству экзистенциалистов, о том, что только «в субъекте, в замкнутой субъективной сфере может раскрыться дурная бесконечность мучений» [Бердяев: 232]. Поэтика диаболических рассказов во многом обусловлена влиянием на писателя таких авторов, как Э. А. Гофман, Э. А. По, Ф. Кафка, С. Пшибышевский, Л. Андреев.

Сборник «Рассказы», состоящий из семи повествовательно-философских зарисовок («Неизвестный», «Безумие», «Грех», «Сновидения», «Лина», «Страх» и «Карнавал»), представляет собой небольшой цикл, где в каждом рассказе раскрываются сложные душевные переживания героев, связанные с отклонениями в их психике, вызванными различными причинами. Центральным, связующим воедино эти рассказы мотивом является мотив страха, который рассматривается в данной работе с двух основных позиций: с точки зрения Зигмунда Фрейда и в его экзистенциальном аспекте.

Согласно концепции З. Фрейда, «проблема страха — узловой пункт, в котором сходятся самые различные и самые важные вопросы, тайна, решение которой должно пролить яркий свет на всю нашу жизнь» [Фрейд: 184]. З. Фрейд выделяет 2 основных вида страха:

1) Реальный страх как восприятие внешней опасности, ожидаемого повреждения. Так, в рассказе «Грех» из исследуемого сборника соседи боялись слабоумного Дико из-за его необузданной силы («Одним ударом своей мощной руки он мог убить человека» [Райчев: 199].);

2) Невротических страх, имеющий два подвида: а) Свободный страх (общая боязливость). Примером проявления такого страха в сборнике является поведение героини рассказа «Страх» — госпожи Ветки, боявшейся всего, что происходило в доме, ей часто слышались тихие шаги, шорохи; б) Комплекс фобий (в рассказе «Неизвестный» герой страдает от мании преследования, а также боится ночной тишины).

Иное, экзистенциальное понимание страха также подходит для раскрытия семантики страха в рассказах Г. Райчева. Понятие страха встречается уже у С. Кьеркегора в таких его работах, как «Страх и трепет», «Понятие страха», где страх и тревога являются результатом свободы человека, которая предполагает способность выбирать. Центральным понятие страха становится у М. Хайдеггера. Он отличал страх (der Angst) от боязни (die Furcht) на основании того, что страх всегда беспредметен. Испытывая страх, человек теряет сущее, ему открывается Ничто, которое ближайшим образом переживается человеком как смерть. Для М. Хайдеггера смерть (Ничто) вносит смысл в существование, тогда как для другого экзистенциалиста, Ж.-П. Сартра, смерть сводит на нет все жизненные проекты, обесценивая их. В такой ситуации, когда не виден смысл ни в жизни, ни в смерти, находится герой Г. Райчева из рассказа «Безумие». Болгарский солдат, душа которого изранена войной, не осознает, спит он или бодрствует, ибо он «потерял границу между действительностью и кошмаром» [Райчев: 70]. Не видит выхода из своей жизненной драмы и герой другого рассказа — Поливанов, который забывает нанести на чертеж здания дверь, тем самым проецируя на бумагу собственное психологическое состояние. Он боится, а не страшится уродливого фельдшера, и эту боязнь можно соотнести с понятием свободного страха у З. Фрейда.

«Страшную» полифонию своих рассказов Г. Райчев создает благодаря таким средствам выражения мотива страха, как пейзаж, портретная характеристика, аллюзии, прием сна (один из наиболее важных структурных компонентов, поскольку герои Райчева не могут отличить сон от реальности и блуждают в кошмарных видениях) и прием двойничества (своеобразную галерею двойников в сборнике, «кочующих» из рассказа в рассказ составляют Неизвестный, Квазимодо, Незнакомец в трамвае, Квартирант госпожи Ветки и т. д.).

Итак, в сборнике «Рассказы» Г. Райчева, представляющем собой органичный цикл жизненных драм, мучительных переживаний героев, мы рассматриваем категорию страха с двух основных позиций — философии фрейдизма и экзистенциализма). В каждом рассказе семантика страха раскрывается по-своему, что подчеркивается изобилием приемов и средств ее выражения в данном сборнике.

Литература

Бердяев Н. А. О назначении человека. М., 1993.
Райчев Г. Съчинения в два тома. София, 1968.
Сугарев Е. Българският експресионизъм. София, 1989.
Фрейд З. Введение в психоанализ: лекции. М., 1989.

О беспредложных конструкциях в современном болгарском языке

Полищук Галина Андреевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Одна из проблем изучения славянских языков (в частности болгарского) состоит в том, что информация, представленная в существующих грамматиках, не всегда полно и точно отражает современные языковые процессы, реальное функционирование языковых единиц.

Наблюдение над живыми процессами в языке имеет практическую цель: дополнить, уточнить (иногда заменить) положения традиционных грамматик, служащих важнейшим материалом в изучении языка. Помимо проблемы лингвистического описания существует проблема перевода текстов с одного языка на другой. При переводе с болгарского языка на русский и наоборот чаще всего обнаруживается неполнота существующих грамматик.

Основным источником знаний о грамматической системе болгарского языка является трехтомный труд Института болгарского языка Болгарской академии наук «Грамматика современного болгарского литературного языка» (1983 г.) Являясь на данный момент ценным источником знаний в области болгарского языка, «Грамматика» тем не менее демонстрирует некоторые неточности формулировок в разделах, касающихся явлений, реально наблюдаемых в живом разговорном языке.

Одним из таких разделов, требующих уточнения и дополнительных наблюдений над современным языковым материалом, является, например, описание существующих в болгарском языке беспредложных словосочетаний. Академическая грамматика болгарского языка выделяет несколько типов подобных словосочетаний: 1) Имя существительное в роли несогласованного определения при других именах существительных *(образец кафе)*; 2) Имя существительное в роли дополнения при отглагольных существительных *(опазване здраве)*. Грамматика описывает случаи возможности или невозможности употребления предлогов в тех или иных типах сочетаний, опираясь преимущественно на стилистический критерий. Тем не менее, указывая на возможные случаи отклонений, Грамматика 1983 г. намечает некоторые тенденции, которые в современном болгарском языке встречаются почти повсеместно.

Болгарский язык является преимущественно аналитическим языком, что проявляется главным образом в отсутствии системы именного склонения (если не учитывать сохранившиеся до сих пор существительные в формах косвенных падежей в составе устойчивых речевых выражений,

родительно-винительные формы при назывании лиц мужского пола, звательные формы мужского и женского рода и частично сохранившееся склонение местоимений). В болгарском языке все многообразные функции падежей принимают на себя предлоги.

В подобной ситуации отдельные предлоги, приобретая большое количество значений, могут употребляться в тексте неоднократно в различных функциях, что может создавать определенные неудобства и трудности в использовании языка. При общем стремлении языка к преодолению омонимии преодолевается и перегруженность предлогов, в частности, при помощи беспредложных словосочетаний. При переводе с болгарского языка на русский обнаруживается соответствие определенного типа болгарских предложных или беспредложных сочетаний русским падежным, при обратном же переводе возникает проблема выбора в пользу употребления предлога или его отсутствия в каждом конкретном случае.

Современные болгарские тексты в части использования предложных / беспредложные сочетаний демонстрируют значительное разнообразие фактов. При анализе обнаруживается, что часто одни и те же русские падежные словосочетания будут иметь в болгарском языке аналоги, где встречается неожиданное и не описанное грамматиками появление или отсутствие предлога. Так, например, в текстах представлены следующие примеры употребления некоторых сочетаний: *данък върху добавената стойност — данък добавена стойност — «налог на добавленную стоимость»; размер на такса смет — размер такса смет — «размер налога»(Род.п.); кораб от тип N — кораб тип N — «судно типа N» (Род. п.).*

Многое из того, что авторами Академической грамматики болгарского языка считалось стилистически маркированным, устаревшим и недопустимым, оказывается очень частотным в речи современных носителей языка.

При рассмотрении наиболее частотных словосочетаний, присутствующих в электронных болгарских СМИ, было выявлено несколько групп таких сочетаний на основании общего значения их главного компонента.

Прежде всего выделяются сочетания, обозначающие разнообразные виды налогов. Главным компонентом в таких сочетаниях выступают обычно слова группы «*данък — такса — налог*».

Следующий вид частотных сочетаний содержит в качестве главного компонента слова, обозначающие некоторое количество, совокупность чего-либо (*тълпа, керван, брой*; *пакет, набор*).

Еще один тип сочетаний содержит подчиненный компонент, содержащий указание на вид объекта, обозначенного подчиняющим компонентом словосочетания.

Отдельного рассмотрения заслуживают словосочетания, обозначающие должностных лиц, руководителей, начальников отделов, учреждений (примеры типа *началник влак, началник щаб, ръководител движение, началник станция*). С точки зрения строя болгарского языка в данных группах примеров прослеживается синтетическая тенденция, что проявляется в значительном преобладании беспредложных словосочетаний над предложными.

Последнюю группу составляют словосочетания, содержащие отглагольные существительные на -не и -ние. В данном случае синтетическая тенденция не подтверждается, но количественный перевес здесь демонстрируют предложные словосочетания, которые специально не оговариваются в грамматике, изданной БАН, и о которых говорится в грамматике Ю. С. Маслова как о доминирующей тенденции.

Данные современного языка болгарских электронных СМИ демонстрируют наряду с соблюдением зафиксированной в грамматиках нормы возрастание числа и частотности конструкций, которые в грамматиках считались либо невозможными, либо стилистически маркированными.

Литература

Маслов Ю. С. Грамматика болгарского языка. М., 1981.
Граматика на съвременния български книжовен език: В 3 т. София, 1983.

К вопросу о конструкциях с пропуском связки *być* в польском языке

Рыбакова Валерия Викторовна
Студентка Поморского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Архангельск, Россия

В ряде работ по сравнительному синтаксису славянских языков отмечается, что в польском языке используются предикативные именные конструкции с нулевым глаголом-связкой *być*. Такие безглагольные высказывания расцениваются как общая синтаксическая черта польского и русского языков, «любопытная синтаксическая изоглосса этого (*польского — В.Р.*) языка с восточнославянским ареалом» [Мразек: 64].

В вопросе о так называемом бессвязочном предложении, на наш взгляд, должны учитывать два момента. Во-первых, наличие в языке реальных фактов бессвязочных конструкций, их регистрация и всесторонний лингвистический анализ. Во-вторых, трактовка исследуемых языковых фактов в контексте сложившегося понятийного аппарата грамматики, прежде всего, данного языка и сопоставление с трактовкой подобных фактов в грамматике сравниваемого языка. Игнорирование различий в понима-

нии сущности предложения и его границ в грамматиках польского и русского языков может привести к поспешным выводам о сходстве, на первый взгляд, одинаковых синтаксических структур.

Отсутствие связки *быть* в форме настоящего времени — характерная черта русского языка. Связки настоящего времени *есть* и *суть* используются достаточно редко, обычно в научном или официально-деловом стиле. Употребление этих форм носит книжный характер: *Земля есть планета; Ученые суть гордость нашей страны*. Все же нормой для современного русского языка является отсутствие связки *быть* в настоящем времени: *Мой брат школьник; Земля — планета*. В грамматике русского языка сказуемое с пропуском *быть* трактуется по-разному: простое именное сказуемое, «бессвязочное сказуемое» (Г. А. Золотова), составное именное сказуемое с «нулевой формой» связки (П. А. Лекант). Подобные оценки обусловлены, прежде всего, различным отношением к тезису об «обязательной глагольности» предложения, а также определением показателей предикативности.

В польском языке, напротив, нормой является эксплицитная связка *być* в форме настоящего времени: *Mój brat jest uczniem, Ziemia jest planetą*. Данные предложения стилистически нейтральны. Именная часть сказуемого при обозначении качества (квалификация) употребляется в именительном падеже: *Niebo jest niebieskie*, а при обозначении класса, рода (классификация) — в творительном падеже: *Ona jest studentką*. Предложения, в которых отсутствует связка *być*, используются в польском языке крайне редко, ограничены, в основном, разговорным стилем и, главное, не признаются предложениями в узком терминологическом смысле.

В польской лингвистике обязательным признаком предложения считается сказуемое, выраженное глаголом, или конструкция «связка (вспомогательный глагол *być*) + именная часть сказуемого (orzecznik)». Высказывание, в котором в функции предиката не выступает такое сказуемое, даже «допускающее возможность введения глагольного сказуемого» [Jodłowski: 35], трактуется не как предложение, но как эквивалент предложения (równoważnik zdania), т. е. группа слов, формально не являющаяся предложением, однако имеющая некоторые его признаки и способная выражать то же содержание.

К числу высказываний с пропуском связки *być* относятся, например, конструкции с указательным элементом *to*. Это слово в польском языке не имеет статуса связки, но может являться «показателем предикативности» (wykładnik predykacji). Употребление *to* типично для научного стиля: *Ziemia to planeta* (*Земля — это планета*). Иногда слово *to* стоит в начале высказывания, указывая на определенный факт, типа: *To cały mój majątek*, ср.: *To jest cały mój majątek*. Первый пример — эквивалент предложения

с ярко выраженной эмоциональной окраской. Соединение слова *to* с глаголом *być* во втором случае позволяет сконструировать предложение и достичь нейтрального стиля. В русском переводе вышеуказанная разница исчезает, оба примера переводятся одинаково: *Это все мое имущество*.

Также стоит обратить внимание на идиоматические высказывания, не требующие присутствия глагола-связки *być*, поскольку в них нет временной и личной соотнесенности. Они приближаются к русским бессвязочным именным предложениям, в которых исследователи не усматривают даже «нулевой связки». Имеются в виду конструкции типа: *Czas to pieniądz* (*Время — деньги)*. Для оформления данного высказывания в польском языке необходимо присутствие слова *to*, в противном случае оно теряет смысл. Однако заметим, что в польском языке существуют и идиомы, которые не нуждаются даже в слове *to*: *Starość nie radość, Ja biedak, a ty pan*. Они также расцениваются как эквиваленты предложения.

В редких ситуациях в разговорном стиле можно встретить высказывания типа: *Jan juz mechanik, Zosia — sprzedawczyni, Telewizor — pedagog*. В этих примерах знак тире, как и в русском языке, ставится при отсутствии глагола-связки *być*, но, в отличие от русского, для польского языка использование тире в простом предложении не характерно. Подобные случаи нуждаются в более детальном рассмотрении, поскольку подробно не описываются в польской лингвистике.

Сравнительный анализ обоих языков становится особенно интересен, когда принимаются во внимание различия в подходах к описанию синтаксических явлений в польской и русской грамматической науке. Сопоставление русского сказуемого с «нулевой» связкой и польского «эквивалента предложения» с пропуском связки *być*, как нам кажется, не свидетельствует о сходной синтаксической черте этих языков. В польской грамматике такие структуры не рассматриваются как «бессвязочные именные предложения» или предложения с «нулевой» связкой. Подобные высказывания не являются литературной нормой и расцениваются как стилистически или экспрессивно окрашенные эквиваленты предложения.

Литература

Jodłowski St. Podstawy polskiej składni. Warszawa, 1976.

Мразек Р. Сравнительный синтаксис славянских литературных языков: Исходные структуры простого предложения. Brno, 1990.

Средства выражения персональности в рассказе Г. Сенкевича «Старый слуга» и его переводе на русский язык

Савенкова Изольда Викторовна
Студентка Волгоградского государственного университета, Волгоград, Россия

Каждое произведение представляет собой выбор языковых единиц, осуществленный автором в соответствии с его замыслом. Особую актуальность приобретает сопоставление текста-оригинала с переводом, поскольку, как отмечают исследователи, подобный анализ «выстраивает образ человека, созданный в художественном мире с помощью языковых средств» [Юнусов: 100]. При изучении идиостиля писателя, индивидуально-авторской неповторимой манеры повествования выявление особенностей использования средств выражения персональности играет большую роль.

Персональность понимается нами вслед за А. В. Бондарко как «семантическая категория, характеризующая участников обозначаемой ситуации по отношению к участникам ситуации речи — прежде всего к говорящему» [Бондарко: 5]. Кроме того, работа опирается на концепцию Н. А. Тупиковой, согласно которой персональность определяется как «способность глагольных словоформ выражать отношение между действием (состоянием) и субъектом действия (состояния), имеющим статус подлежащего» [Тупикова: 51].

В ходе анализа средств выражения категории персональности в рассказе Г. Сенкевича «Старый слуга» и его переводе, выполненном Е. Рифтиной, были выявлены не только общие закономерности, характерные для данной категории в польском и русском языках, но и особенности, связанные с ментальными чертами и представлениями о мире автора и переводчика. Произведение и его перевод выполнены в определенном «ключе персональности» — живой рассказ от реального 1-го лица. «Старый слуга» — это рассказ-воспоминание, проникнутый лирической нотой. Герой Миколай Суховольский — старый шляхтич из обнищавшего рода. Миколай, бывший солдат, до старости служит у помещика, сына его командира в наполеоновских войнах. В свое отношение к барину он вносит нечто от «благородного вассала» старых времен; он искренне привязан к детям барина.

В оригинале личные местоимения 1-го и 2-го лица *ja, ty, my, wy* в Им.п. (*М.*) употребляются редко, что свойственно польской речи, так как показатель отнесенности действия, состояния, отношения к лицу заключен в самом глаголе во всех временных планах, например: ***Zajeżdżam*** *tedy*

smutny, zmartwiony i ze strachem w duszy… [Sienkiewicz: 11]. В переводе рассказа опускаются местоимения только 1-го лица, при условии, что глагол употреблен в настоящем или будущем времени: *И вдруг* ***смотрю*** *— открывается дверь...* [Сенкевич: 20]. При этом, как и в оригинале, смысловая сторона остается цельной, значение лица не исчезает с устранением подлежащего, так как на лицо указывает форма сказуемого. Пропуск местоимения чаще всего отмечается при переводе диалогической речи персонажей.

Г. Сенкевич использует в тексте рассказа личные местоимения 1-го и 2-го лица для логического выделения и подчеркивания лица, при противопоставлении, например: *Ależ* ***ty****, Mikołaju, łżesz, jakbyś osobny żołd za to pobierał* [Sienkiewicz: 13]. Реплика героя проникнута нотой негодования, возмущения. Местоимение *ty* служит и в экспрессивных целях, и в целях подчеркивания лица.

Большинство глагольных словоформ и в оригинале, и в его переводе представлено формами 3-го лица. Как показывает анализ языковых фактов, в польском тексте глаголы 3-го л. ед. ч. изъявительного наклонения составляют 51,9 %, в русском — 39,8 %. Такая частотность объясняется особенностями повествования: главным героем рассказа является не автор, а слуга Миколай. Он выступает действующим лицом, несмотря на то, что рассказ ведется от 1-го лица.

В оригинале нашло отражение одно из основных отличий польской системы от русской. Формы глаголов прошедшего времени изъявительного наклонения обладают в польском языке показателями не только рода и числа, но и лица. В русском языке у глагола в форме прошедшего времени лицо выражается аналитически, и имя в таких сочетаниях является единственным средством выражения персональности. Г. Сенкевич в рассказе нередко использует местоимения 3-го лица, в чем ярко проявляется стиль писателя, например: ***On*** *nie słyszy, że go pan woła* [Там же: 8]. В данном случае местоимение *on* является не просто средством номинации, а служит созданию эмоционально-экспрессивной ситуации.

Высокий процент несоответствий в переводе глагольных словоформ объясняется особенностями авторского подхода. Польские глаголы и их перевод на русский язык могут не совпадать по своей семантике и / или стилистической окраске. Например, в предложении «*…że potem jeszcze bardzej stetryczał i* ***nudził*** *ich ze dwa tygodnie*» [Там же: 10] и его переводе «*…что потом он* (Миколай) *еще сильнее захандрил и* ***пилил*** *их недели две*» [Сенкевич: 20] глаголы *nudził* и *пилил* отличаются по лексико-семантическому признаку и по стилистической окраске. Глагол *nudził* — «надоедать» относится к нейтральной лексике, а глагол *пилил* представлен в словарях с пометой *разг.*

Таким образом, опираясь на данные проведенного нами исследования, можно сказать о том, что средства выражения персональности обладают значительным семантико-стилистическим и прагматическим потенциалом и в русском, и в польском языках, что обусловлено свойствами языковой системы и особенностями речевой реализации данных единиц. Существенными характеристиками конституентов рассматриваемой категории является их оценочность, образность и информативность, значение персональности реализуется не только в отдельном высказывании, но и на уровне целостного текста.

Литература

Бондарко А. В. Семантика лица // Теория функциональной грамматики: Персональность. Залоговость. СПб., 1990.

Сенкевич Г. Повести и рассказы. М., 1949.

Тупикова Н. А. Формирование категории инперсональности русского глагола. Волгоград, 1998.

Юнусов Р. Языковая личность в контексте художественного перевода с польского на русский язык // Studia rossica posnaniesia. 2005. Vol. XXXII. P. 97–107.

Sienkiewicz H. Nowele i opowiadania. Wrocław, 1997.

Секция
«Финно-угорское языкознание»

К вопросу о сопоставительном изучении интонации в русском и мордовских языках

Данильчев Александр Алексеевич
Студент Мордовского государственного университета имени Н. П. Огарева, Саранск, Россия

Статья затрагивает одну из неразработанных в лингвистике проблем сопоставительного описания интонации русского и мордовских языков. Проведенный автором эксперимент выявил различия в восприятии студентов-носителей языка и студентов-билингвов релевантных интонационных элементов, участвующих в маркировании коммуникативных и эмоциональных типов простого предложения русского языка. Результаты эксперимента могут получить дальнейшую лингвистическую интерпретацию.

Интонационный уровень мордовских (мокшанского и эрзянского) языков, в отличие от русского языка, остается пока слабо исследованным

разделом мордовского языкознания. Интонация есть важнейший компонент речи, поэтому исследования средств ее выражения позволит расширить знания о национально-специфических чертах интонации.

Интонацию можно определить следующим образом: «интонация — это сложный комплекс элементов, таких как интенсивность, мелодика, логическое ударение, пауза, темп, тембр, диапазонная высота и эмфатическая долгота» [Филиппова: 58].

Проблема интонации в эрзянском языке обычно рассматривается в связи с изучением эмоциональной окраски предложения. Так, по мнению Н. И. Рузанкина, как в русском, так и в эрзянском языках, с одной стороны, употребление / неупотребление восклицательного знака во многих случаях является простой условностью, а с другой, — это нередко связано с особенностями стиля отдельных писателей, избегающих употребления восклицательного знака даже в тех случаях, когда его необходимость очевидна. Описывая эмотивные конструкции в эрзянском языке, ученый вскользь касается особенностей интонации [Рузанкин].

В отличие от финского и венгерского языков, в вопросительных и побудительных предложениях эрзянского языка интонация восходящая. В повествовательных предложениях как в эрзянском, так и в финском и в венгерском и русском языках интонация нисходящая. Ударение в эрзянском языке падает на любой слог.

На наш взгляд, большую помощь в решении проблемы сопоставительного описания интонации простого предложения в русском и эрзянском и / или мокшанском языке может оказать проведенный эксперимент по анализу восприятия интонации разных в коммуникативном и эмоциональном отношении предложений носителями языка и билингвами. С целью восприятия интонационных элементов, маркирующих разные коммуникативные виды простого предложения, в речи носителей русского и эрзянского языков, мы решили провести эксперимент среди студентов-филологов первого курса русского и национального отделений. Студентам было предложено прослушать аудиозапись на русском языке и определить коммуникативный и эмоциональный тип трех предложений: повествовательного невосклицательного («Книга была интересной»), вопросительного невосклицательного («Книга была интересной?») и повествовательного восклицательного («Книга была интересной!»). Все 100 % участвующих правильно определили вид предложений. Что же касается определения интонационных элементов, участвующих в интонационном оформлении предложений, в данном случае мнения двух групп значительно расходятся. К примеру, в определении повествовательного предложения («Книга была интересной») студенты русского отделения выделяют диапазонную высоту (30 %), мелодику, паузу, темп (20 %), интенсивность

(10 %). Некоторые студенты в определении релевантных интонационных элементов указывают на понижение тона высказывания, что соответствует интонационной характеристике простого повествовательного предложения. Большая часть студентов национального отделения в определении этого же предложения выделяют ритм (50 %), мелодику и паузу (по 20 %). Некоторые студенты указывают на ударение.

Практически все студенты-носители русского языка в определении характерных интонационных элементов вопросительного предложения («Книга была интересной?») на первое место ставят логическое ударение (90 %). Только 35 % студентов-билингвов (по их мнению) опирались на логическое ударение, 35 % посчитали важным элементом интенсивность, 30 % — мелодику. Сравнение вопросительных предложений выявляет такое различие: в эрзянском языке на подлежащем вопросительного предложения резко выражен подъем мелодики. В русском языке она проявляется менее резко. При сопоставлении было обнаружено и сходство: в рассматриваемых языках в вопросительных предложениях интонация восходящая. При прослушивании повествовательного восклицательного предложения («Книга была интересной!») все студенты определили вид предложения как восклицательное. Многих студентов-билингвов (40 %) заставила обратить на себя внимание пауза в передаче эмоционального состояния, в то время как студенты-носители русского языка не посчитали ее наиболее важной. По их мнению (50 %), существенную роль в данном случае играет мелодика.

Таким образом, данный эксперимент показал, что во всех рассматриваемых предложениях у студентов-носителей языка и студентов-билингвов наблюдаются расхождения в осознании того, что же им помогло определить коммуникативный тип и эмоциональную окраску данных предложений. Пока рано делать окончательные выводы, однако можно предположить, что студенты по-разному «слышат» интонацию русского языка. На восприятие интонации простого предложения в русском языке студентами-билингвами оказывают влияние релевантные признаки, участвующие в оформлении интонации данных предложений в родном языке, однако вопрос о том, каким образом, требует дальнейшего изучения.

На наш взгляд, результаты исследования послужат материалом для дальнейшей разработки проблем сопоставительного изучения интонации, а также могут быть полезны при рассмотрении вопросов методики обучения интонации студентов-носителей языка и студентов-билингвов.

Литература

Рузанкин. Н. И. Эмотивные конструкции в современном эрзянском языке. Саранск, 2008.

Филиппова О. В. Профессиональная речь учителя. Интонация. Саранск, 2001.

Финно-угорская субстратная топонимия Лешуконья

Киришева Тамара Игоревна, Корсунова Ирина Игоревна
Уральский государственный университет имени А. М. Горького, Екатеринбург, Россия

Топонимия Лешуконского района Архангельской области представляет несомненный интерес для исследователей межэтнических контактов. Это территория, по которой в древнюю эпоху проходили важные пути – по рекам Мезень и Вашка, потому это была зона активного взаимодействия разных финно-угорских (коми, прибалтийско-финских, саамских) групп и русских переселенцев.

Характер, время, условия этого взаимодействия, а также территориальное размещение представителей разных народностей - все это должно найти свое отражение в топонимии региона. И действительно, при исследовании местных географических названий становится очевидным их различное происхождение.

1. Предположение о коми-топонимах подтверждается наличием названий притоков с формантом -*вожа* (который А. К. Матвеев возводит к коми *вож* «приток»): Байдвожа, р. (~коми удор. *байд* «ива»), Войвожа, р. (~коми вой «ночь, север»), Егырвожа, р. (~коми *егыры* «заболоченный лес»), Косвожа, руч. (~коми *кос* «сухой» или *кось* «порог, перекат», также вариант названия Косьвожа), Лунвожа, р. (~коми *лун* «день, южный»), Лысавожа, р. (~коми *лыс* «хвоя»), Нервожа, руч. (~коми диал. *нер* «приболотная полоса»), Неявожа, р. (~коми *ниа* «лиственица»), Нырвожа, р. (~коми *ныр* «нос, клюв» или *нырд* «излучина, лука, мыс»), Ойвожа, р. (~коми *ой* «ночь, север»), Онсывожа, р. (приток р. Онса), Понивожа, р. (~коми *пони* «маленький»), Тольчавожа, р. (~коми *толич* «пырей ползучий») [Матвеев 1965; КЭСК].

Эти топонимы (кроме Нервожа) фиксируются на территории, непосредственно граничащей с Коми Республикой, в бассейне р. Вашка.

Примечателен тот факт, что на этой территории отсутствуют топонимы-полукальки, чрезвычайно распространенные на Русском Севере, встречающиеся и в Лешуконском районе, что говорит о заимствовании названий при быстрой смене населения.

Встречаются также названия на -*вож* (с вариантами -*важ*, -*ваш*, возникшими на русской почве из-за заударной позиции формантов): Ворвож, р. (~коми *вöр* «лес»), Косваж, р., Кырвож, р. (~коми *кыр* «обрыв, крутой берег»), Ягвож, р. (~коми *яг* «сосновый лес»).

Гидронимы на -*вож* и -*вожа*, по-видимому, имеют один источник происхождения, т. к. названия на -*вож* записаны также на территории, непосредственно примыкающей к Коми, в верхнем течении р. Мезень.

Формальное же различие формантов связано с особенностями русской адаптации, этим же объясняется вариативность названий: Неявожа – Неявож, Ойвожа – Ойвож, Понивожа – Поневож, Пучкорвожа – Пучкорваш.

В результате русской адаптации возник и вариант этого форманта *-божа*: Лумбожа, р. (*лум<лун* «день, южный»), Сочомбожа, р. (~коми *сотчöм* «горелый, выгоревший»).

2. Очевиден прибалтийско-финский след в топонимии Лешуконского района. В первую очередь обращают на себя внимание названия с начальным *х*, отсутствующим в коми: Хакой, руч. (~фин. *hako* «хвоя; упавшее дерево, бурелом», карел. *hako* «сгнивший ствол дерева; ветвь ели или сосны», люд., вепс. *hago* «сгнившее намокшее дерево» или фин. *haka* «изгородь, огороженное пастбище», карел. *haka* «огороженное место для коров»), Хетея, р. (~фин. *hete* «трясина, зыбун; ключ, источник», карел. *hete* «трясина, зыбун» или фин., карел. *hieta* «песок»), Химбор, лес (~фин. *heimo* «род, родственник; », карел. *heimo* «племя, род; соплеменник, родственник»), Хортуй, протока (~фин. *hurtta* «охотничья собака, большая собака; волк», карел. *hurtta* «большая или густошерстая собака»).

Можно назвать прибалтийско-финскими по происхождению и такие топонимы, как Веркой, руч. (~фин., ижор., карел. *verkko*, люд., вепс. *verk* «рыболовная сеть»), Колкручей, руч. (~фин., ижор., карел., вод. *kolkka* «угол»), Кортюга, р. (~фин. *korte*, карел., люд. *korteh*, вепс. *kortez* «хвощ»), Лындой, р. (~фин., ижор., карел. *lintu*, люд. *lind(u)*, вепс. *lind*, вод. *lintu*, эст., лив. *lind* «птица»), Мендарьево, оз. (~фин., карел. *mänty*, ижор., вод. *mäntü*, люд. *mänd(ü)*, вепс. *mänd* «мяндовая сосна»), Невлой, р. (~фин. *neula*, *niekla*, ижор. *nēgla*, *nēkla*, карел. *niekla*, вепс. *ńegl* «хвоя»), Сергозеро, оз. (~фин., ижор., карел. *särki*, люд. *šäŕg(i)*, вепс. *säŕg*, эст., лив. *särg* «плотва») [SSA 1–3; Матвеев 2004: 35–67].

В массе своей эти названия представлены в северной части района, в бассейне р. Мезени.

К саамским названиям с достаточной степенью определенности можно отнести топонимы Шублохты, пок., Шубозеро, оз. (~прасаам. **supē*, Инари *supe*, Колтта *suupp*, Кильдин *subb* «осина»), Чухчи, ур., Чухочий, руч. (~прасаам. **ćukčē*, Инари *čuhča*, Колтта *čuhčč*, Кильдин *čuχč* «глухарь»), Чучепала, д. (~прасаам. **čuδē*, Инари *čuđe*, Колтта *čuuđđ*, Кильдин *čudd*, тер. *čît̆te* «враг»), Чёлма, поле (~прасаам. *ćōlmē*, Кильдин *čuēlm*), Толбас, оз. (~прасаам. **tōlpe*, Инари *tuolbas*, Колтта *tuõlbâs*, Кильдин *tūlbas* «ровный») [YS: 28–139; Матвеев 2007: 155–163].

Саамские по происхождению топонимы не образуют скопления, четкого ареала, фиксируются на всей территории Лешуконского района.

Таким образом, по языковой принадлежности топонимия региона неоднородна: выделяются коми, прибалтийско-финские, саамские и рус-

ские названия. Картографирование позволяет наметить зоны древнего расселения этнических групп: восток и юго-восток (бассейн Вашки и верхнее течение Мезени) заселяли коми, север (среднее течение Мезени) – прибалтийско-финское население, саамы, по всей видимости, не имели определенного места, но осваивали все пространство Мезенско-Вашкинского междуречья.

Литература

[КЭСК] - *Лыткин В. И., Гуляев Е. С.* Краткий этимологический словарь коми языка. Сыктывкар, 1999.

Матвеев А. К. Субстратная топонимия Русского Севера. Часть II. Екатеринбург, 2004.

Матвеев А. К. Субстратная топонимия Русского Севера. Часть III. Екатеринбург, 2007.

Матвеев А. К. Топонимические ареалы -вей и -вожа на Русском Севере // Вопросы финно-угорского языкознания. М., 1965. Вып. 3. С. 29–34.

Suomen sanojen alkuperä. Etymologinen sanakirja. 1 – 3. Helsinki, 1992–2000.

Секция
«Французское языкознание»

Различие в степени осложненности предложения во французском и русском языках (на примере романа Г. Флобера «Саламбо»)

Дендемарченко Татьяна Николаевна
Студентка Черкасского национального университета имени Б. Хмельницкого, Черкассы, Украина

Вопрос о передаче основных синтаксических единиц — предложений — с сохранением их прагматических значений является одним из основополагающих в современной теории и практике переводоведения, поскольку невозможно дать полный и абсолютный перечень приемов их перевода. Проведя исследование на материале французской художественной литературы, мы попытались выделить наиболее употребительные способы воссоздания французских предложений средствами русского языка.

Результаты анализа показали, что переводчику под влиянием различных факторов приходится применять различного рода грамматические трансформации, важнейшие среди которых — полная или частичная ре-

конструкция синтаксической единицы. Они нужны для того, чтобы текст перевода как можно точнее передавал всю информацию, которая содержится в тексте оригинала, при условии соблюдения соответствующих норм языка, на который переводят.

Одной из причин изменения состава предложения (изменения его осложненности) является тот факт, что член предложения в одном языке может соответствовать обороту, придаточному предложению, либо отдельному предложению — в другом [Гак, Григорьев: 22].

Было определено, что самым распространенным видом синтаксической трансформации (≈ 21 % из 1680 исследуемых единиц), изменяющей степень осложненности предложений, при транскодировании романа Г. Флобера «Саламбо» стало объединение двух предложений в одно: *C'est par toi que se produisent les monstres, les fantômes effrayants, les songes menteurs. Tes yeux dévorent les pierres des édifices, et les singes sont malades toutes les fois que tu rajeunis* («Это ты создаешь чудовища, страшные призраки, обманчивые сны, глаза твои пожирают камни зданий, и обезьяны болеют при каждом твоем обновлении»). Чаще всего формальное объединение предикативных единиц диктовалось построением русской фразы.

Нередко французские предложения романа перенасыщены информацией, которая совмещает несколько относительно независимых мыслей. В таких случаях переводчик целесообразно использовал прием «членения предложений»: *Tous, cependant, étaient oppressés par la même inquietude, on avait peur que les Barbares, en se voyant si forts, n'eussent la fantaisie de vouloir rester* («Всех охватила одна и та же тревога. Опасались, как бы варвары, поняв свою силу, не вздумали вдруг остаться»).

Неоднократно нам встречались предложения, где был использован такой тип переводческой трансформации, вызванный в основном нормативно-стилистическими причинами, как замена сложного предложения простым: *Hamilcar, de lui-même, alla trouver Hannon; et, suivant ses pleins pouvoirs,il lui confia le commandement* («Гамилькар отправился сам к Ганнону и в силу своих полномочий передал ему командование войсками»). Чаще всего «свертывание» при переводе предикативных частей сложных предложений приобретает форму простого предложения с однородными главными членами.

В приблизительно трети сложных предложений французского романа была произведена замена типа связи между их предикативными единицами: *Le cortège fut longtemps à venir; il marchait pas à pas* («Но процессия двигалась медленным шагом, и прошло много времени, прежде чем она подошла к толпе»), … *les tambourins tonnaient et le grand dais de pourpre s'enfonça entre les deux pylons* («…загремели тамбурины, пурпуровый балдахин скрылся между двух колонн»). Наиболее распро-

страненной была замена сложносочиненных предложений бессоюзными и сложноподчиненных предложений сложносочиненными.

Важно отметить, что конкретный способ передачи средствами русского языка французских предложений выбирается в зависимости от контекста. В тексте перевода можно найти совершенно отличное построение предложений (совершенно разную степень осложненности) от последних в тексте оригинала, но при этом всегда адекватно воссоздается стилистический эффект замысла автора.

Литература

Гак В. Г., Григорьев Б. Б. Теория и практика перевода: Французский язык. М., 2009.

Безличные конструкции со значением целесообразности и степени трудности: семантика и прагматика (на материале французского языка)

Карапец Мария Валерьевна
Аспирантка Южного федерального университета, Ростов-на-Дону, Россия

Безличные конструкции (далее БК) со значением целесообразности и степени трудности часто встречаются в художественных и газетных текстах. Они служат переходным звеном между суждениями, оправдывая необходимость высказанного, ставя под сомнение факт его реализации или указывая на ее сложность / легкость. Их семантические особенности и прагматические функции зависят от типов контекста.

Рассматриваемые БК имеют характерную для других модальных БК французского языка структуру: il (ce)+V-copule+adj il+V (*convenir, valoir*). Нередко в состав БК входят наречия интенсивности (*trop, bien*) и степени сравнения (*plus, moins*), частицы (*ne... pas, point, guère*), которые могут не только усиливать / ослаблять значение конструкции, но и менять его на противоположное.

БК *il convient* передает значение желательности действия, а перед глаголами говорения или акцентирования мысли, обеспечивает плавность и связность изложения, напр.: *il convient de dire... следует сказать*. В этой последней функции эта БК во многом синонимичны обороту *il faut* в подобном употреблении и не указывает на действительную необходимость, являясь лишь риторическим элементом.

Конструкция *il est facile (aisé) / difficile (malaisé) de* обычно указывает на легкость / трудность выполнения действия, обозначенного инфинитивом: *Et il éclata de rire. Elle rit aussi, brusquement amusée et fléchie.*

Il était difficile, quand on se trouvait avec lui, de penser à l'avenir (Troyat). *Pour un public de niveau plus avancé, il est aisé d'envisager diverses activités sur la base de ces documents* (FDLM). Отрицание в БК *il est facile* смягчает резкость и категоричность БК *il est difficile*: *Hôtes étranges. Alexis passait une partie de ses journées, étendu. Apolline ne sortait guère; et il n'était pas facile de les décider à aérer* (Rolland). Сопутствуя союзам причины, следствия или условия, эти БК усиливают значения союзов, что особенно наглядно подтверждается на примере бессоюзной связи: *La date du concert a été reportée à trois reprises. [parce que] Difficile de réunir le clan Bruni le même jour* (Paris Match). Наблюдаемое взаимодополнение элементов контекста ведет к появлению новой прагматической функции БК — служить логическими усилителями служебных слов.

Нередко в текстах конструкция *il est facile / difficile* выступает без местоимения и глагола-связки, что превращает ее по сути в предикативное слово.

Встречаются и стилистически более субъективно-эмоциональные варианты [Olsson: 109] с местоимениями ce / ça / cela вместо il, что может подчеркиваться наличием самого субъекта оценки: *«Ce n'est pas facile de vivre, dit Annette, de vivre à deux »* (Rolland) — «Кому нелегко? Анне». *On avait peur de lui, comprenez-vous? Voilà... Oh! Cela vous est facile de rire, à vous qui n'entendez rien aux choses de la foi* (Gide).

В своей первичной семантической функции БК *il est (fait) bon (mauvais) de (que)* выражает положительное (отрицательное) отношение к фактам и событиям: *«Je vous ai demandé quelques jours, Panisse»*. — «*Et tu as bien fait... Il n'est pas mauvais de faire attendre une réponse : ton oui me fera plus plaisir encore*» (Pagnol). Однако благодаря неопределенности, широте понятия «хорошо» появляется возможность для конкретизации общей оценки, выражаемой этим понятием: как хорошо? — справедливо, приятно. Eh bien, Sylvie, c'est juste ; tu dis vrai, j'ai été une priviligiée ; *il est bon que* j'aie ma part, à mon tour, de ce que vous souffrez. (Rolland) ... *честно будет*, если теперь я разделю ваши невзгоды. L'été sur la ville épandait ses flots splendides. Le regard bleu du ciel baignait les cimes des maisons... *Il y eût fait bon* être loin des villes, dans les champs! (Rolland) ...Как *было бы приятно* находиться...

На точный характер модальности БК влияет наклонение ее глагола-связки и сам тип диктума. Значения желательности и целесообразности появляются, если БК стоит в условном наклонении или если диктум представляет собой сентенцию: *Ah! Celui-ci, il ne ferait pas bon y toucher, contre son gré. Au moindre mot qu'on lui dit, pour semoncer, il est un poney qui vous ruade au nez* (Rolland). *Les grondements de l'émeute ouvrière, la prolifération des clubs et des sociétés secrètes, le mot communisme, qui vient de naître, font*

peur à tout le monde : on convient qu'il il est bon de mettre les talents qu'on au service de l'ordre (Rolland).

Необходимо отметить, что оценка «хорошо» преобладает над «плохо».

Оценка «*лучше*» передается, как правило, оборотом *il vaut mieux*, где первые два слова могут опускаться. При наличии всех элементов сравнения оценка «лучше» выражает предпочтение: *La visibilité étant particulièrement faible, mieux vaut se fier à ses oreilles qu'à ses yeux* (Science et vie). А при отсутствии того, с чем сравнивать становится абсолютной, передавая пожелание: *Mais il vaut mieux n'en rien dire à cette heure* (France). Т. е. молчание лучше разговора.

О (бес)полезности действий заявляет БК *il est (in)utile de*: *Tant que votre maison est une «passoire thermique», inutile d'investir dans le chauffage* (Le Point). Та же БК, но вводящая придаточное предложение пробретает модальный смысл (отсутствия) необходимости: *Oui, cette folie, elle la connaissait... Mais il n'était pas utile qu'elle le lui dît* (Rolland).

Таким образом, можно говорить о закономерности между фактивностью и гипотетичностью действий в диктуме предложения и значением безличной конструкции: прямым, заложенным в нее семантикой прилагательного, и модальным, обусловленным глаголом-связкой либо управлением самой конструкции (союзом que).

Литература

Olsson H. La concurrence entre il, ce et cela (ça) comme sujet d'expressions impersonnelles en français contemporain. Stockholm, 1986.

Лингвостилистическое сопоставление новогодних обращений президентов Д. А. Медведева и Н. Саркози

Корнева Марина Витальевна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Традиция новогоднего обращения главы государства к народу поразному складывалась в России и Франции. В настоящее время о новогодней речи президента можно говорить как об обязательном политическом ритуале в обеих странах. Однако, как и любая другая форма политического дискурса, данный жанр устного выступления тесно связан с имиджем оратора и с риторической традицией государства. Поэтому представляется актуальным сопоставить новогодние обращения нынешних президентов России и Франции с целью выявить индивидуальные речевые особенности ораторов и проанализировать создаваемый ими эффект.

Материалом исследования послужили новогодние обращения Д. А. Медведева и Н. Саркози от 31 декабря 2009 г. Наше внимание привлекли стилистические особенности текстов и использованные в них риторические приемы.

Жанр новогоднего обращения предполагает краткое подведение итогов уходящего года и постановку целей и задач для будущего года. Одновременно «праздничный» аспект речи обязывает оратора высказать свои пожелания адресату сообщения. Уже в этом структурном отношении анализируемые обращения отличаются. Если президент Франции строит свою речь в форме отчета, то президент России, скорее, произносит праздничный тост. Возможно, это отличие в некоторой степени вызвано национальным восприятием Нового года: в России это, в первую очередь, праздник, а во Франции — конец одного отчетного периода и начало другого.

«Отчетность» речи Н. Саркози проявляется в ее структуре: она поделена на три примерно равные части: события 2009 г., актуальное положение дел и планы на 2010 г. При этом речь четко детерминирована во временном плане, на что указывают многочисленные маркеры: 4 «числовых» обозначения «2010», названия законопроектов минувшего года (le RSA, la loi Hadopi и т. д.). Актуализация же обращения Д.А Медведева обеспечена двумя маркерами: грядущий год называется годом 65-летия Великой Победы, «числовое» обозначение «2010» появляется один раз в последней фразе-поздравлении. В обращении Д. А. Медведева о минувшем годе сказано мало («не самый простой») и без конкретных примеров; речь идет, главным образом, о планах на будущий год, сформулированных кратко и просто («сильное и современное государство», «устойчивая и умная экономика»). Лаконичность и простота используемой лексики и синтаксических конструкций — главные особенности обращения Д.А. Медведева.

Примечательны также используемые ораторами обращения: теплое, неформальное «Дорогие друзья» в речи Д. А. Медведева и официальное «Mes chers compatriotes» в речи Н. Саркози. В первом случае дистанция между оратором и адресатом сообщения искусственно сокращается, а во втором случае, напротив, подчеркивается.

Общий тон, заданный в обращениях к адресату, поддерживается на протяжении всей речи за счет стилистических и риторических приемов. Если стиль речи Д. А. Медведева нейтрален, то стиль Н. Саркози подчеркнуто официален. Такой эффект создается в том числе за счет использования фонетических приемов (соблюдение факультативного связывания: durement [t] éprouvés, trop [p] onéreuse).

В риторическом отношении речи президентов также сильно отличаются. Для обращения Д. А. Медведева характерны серии из двух одно-

родных членов, соединенных сочинительной связью («комфортной и безопасной», «очень любим и очень надеемся», «самые дорогие и самые близкие»). Размещение таких серий в сильной позиции конца предложения, а также «светлая» семантика используемой в них лексики, как представляется, призваны создать у адресата ощущение стабильности, спокойствия. Такой же эффект создает анафорический повтор, например: «Хотим, чтобы у вас все получилось. Хотим, чтобы вы были счастливы».

Обращение Н. Саркози значительно богаче риторическими фигурами: нисходящие и восходящие градации (aucun continent, aucun pays, aucun secteur; de nouvelles peines, de nouvelles souffrances), анафоры (Je veux rendre hommage — Je veux rendre un hommage particulier), сближение антонимов, риторический вопрос (Qui peut croire que dans ce monde qui bouge l'immobilisme soit une alternative?), риторическое отрицание (Je ne suis pas un homme qui renonce <…>) и т. д.

Выбор лексики здесь также примечателен: на протяжении всей речи французского президента, в том числе в заключительной части-пожелании, кумулируются слова, относящиеся к понятийному полю «испытание» (difficile, difficultés, être éprouvé, relever le défi), а также военная лексика (blesser, victimes, être confronté, defendre, protéger, faire reculer). В результате достигается эффект, прямо противоположный тому, который мы видели в речи Д. А. Медведева, а именно: у слушателей создается гнетущее ощущение после одного страшного боя и перед многими другими. Мрачный финал нагнетает также обращение президента Франции к солдатам. Примечательно, что в двух предыдущих новогодних обращениях Н. Саркози вводил тему солдат в начале речи.

Подводя итоги, можно сказать, что смысловое и стилистическое различие двух обращений обусловлено лингвокультурологическими традициями Франции и России, нормами устного политического выступления, сложившимися в обоих государствах.

Лексикография Квебека (История развития лексикографии в Квебеке и анализ современных словарей франкоканадского идиома)

Красавина Наталья Андреевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Полуторавековая история франкоканадской лексикографии служит довольно точным отражением эволюции квебекского самосознания и формирования того особого уважительного отношения к родному языку, которое свойственно канадцам сейчас. Вопрос самоопределения кве-

бекцев как самостоятельной нации, в частности, через утверждение собственного языка как ее главнейшего атрибута, всегда стоял чрезвычайно остро и не потерял своей актуальности и сегодня. Именно поэтому интерес к проблемам лексикографии в Канаде давно вышел за пределы узкого круга специалистов и фактически стал общенациональным. Желание «исправить» свой язык по примеру языка метрополии, огородить его от наплыва англицизмов или же выявить и подчеркнуть его своеобразие — все эти разнородные тенденции, сменяя одна другую на протяжении истории, ставили перед лексикографами совершенно разные задачи. Различная интерпретация особенностей языка Квебека определяет и различие лексикографических подходов.

Вопросы французского языка в Канаде достаточно редко становились предметом исследования в советской и российской лингвистике. В данной работе делается попытка представить проблемы развития лексикографии во французской части Канады и проанализировать современные словари. Такого рода исследование может помочь в понимании современной социолингвистической ситуации в этом регионе.

Обзор франкоканадских лексикографических ресурсов делается на основе их классификации по двум основным критериям: хронологическому и типологическому. Эту задачу значительно облегчает тот факт, что в истории канадской лексикографии эти этапы, по большей части, совпадают. При описании каждого из рассматриваемых словарей используются также следующие критерии: общая концепция словаря (общие / дифференциальные словари); тип словаря (нормативные / дескриптивные словари); использование региональных помет (выделение англицизмов, квебецизмов, францизмов).

Традиционно в истории франкоканадской лексикографии выделяют три основных периода.

На первом этапе (вторая половина XVIII в.) авторы словарей, не являясь зачастую профессиональными лексикографами, ставили своей целью объективную фиксацию особенностей канадской речи.

Первые серьезные словари и лингвистические работы, посвященные квебекскому французскому, появляются в начале XIX в. Все они носят дифференциальный и вместе с тем нормативный характер: сравниваются французский и квебекский варианты. Но, претендуя на описание «канадского французского языка», они, по сути, описывают только один из его стилей — просторечие — как наиболее отличающуюся от французского языка Франции разновидность. Таким образом, языковая система получает в подобных трудах весьма однобокое освещение и, как следствие, упрекается в примитивности и «испорченности».

Особый интерес представляют современные словари, т. е., появившиеся с 1980-х гг. Часть из них продолжает традицию дифференциаль-

ного подхода, однако наряду с этим появляются и первые общие словари квебекского французского, претендующие на полноту описания языка. В данном случае авторы рассматривают квебекский язык как самодостаточную лингвистическую систему, используемую в рамках конкретного языкового сообщества. Такая концепция словарей отвечает, с одной стороны, новому представлению о квебекском идиоме как национальном, а не региональном варианте французского языка; с другой, — осознанию себя частью франкофонии.

Для сравнительного анализа словников (на примере буквы C) нами были выбраны три словаря, которые наиболее наглядно могут проиллюстрировать разнообразие возможных подходов в отборе и подачи языкового материала:

1) Le Nouveau Petit Robert de la langue française. Один из наиболее авторитетных словарей во Франции, демонстрирующий, каким образом во французской лексикографии происходит фиксация национальных вариантов, в частности, квебекского.

2) Dictionnaire québécois-français. Словарь принадлежит к экзогенистским источникам. Его авторы считают, что утверждение самостоятельной квебекской нормы приведет к изоляции Квебека от всех остальных франкоязычных стран и призывают ориентироваться на языковую норму Франции. Это дифференциальный словарь, т. е. ставящий своей целью выявить расхождение двух языков, (он построен как стандартный двуязычный словарь), но при этом он именно описательный, а не нормативный: квебекские регионализмы в нем просто фиксируются, а не критикуются. Автор словаря учитывает также стилевую принадлежность языковых единиц при подборе эквивалентов: например, для разговорного квебекского выражения *avoir une craque dans la tête* (быть чокнутым) автор подбирает разговорный французский вариант *être fêlé*.

3) Dictionnaire du français plus. À l'usage des francophones d'Amérique. Издание представляет собой общий дескриптивный словарь с эндогенистской направленностью, т. е. основывающийся на том, что у квебекского французского должна быть своя собственная языковая норма. Автор порывает с традицией, сложившейся во французской лексикографии в XIX в., согласно которой использовались пометы «канадизм» и «квебецизм» при отсутствии пометы «францизм». Автор, напротив, отказывается от пометы «квебецизм». Например, она отсутствует у слова *cégep* (канадский коллеж), хотя этот термин является канадской реалией. В словаре Le Nouveau Petit Robert соответствующая помета дается.

Представляется, что проделанная работа, знакомя с особенностями французского языка на территории Канады, может быть полезной как в теоретическом, так и в практическом плане.

Литература

Meney L. Dictionnaire québécois français. Montréal, 1999.

Poirier Cl. Dictionnaire du français plus. À l'usage des francophones d'Amérique. Montréal, 1988.

Rey-Debove J., Rey A. Le Nouveau Petit Robert de la langue française. Paris, 2008.

К вопросу о фонетических особенностях швейцарского варианта французского языка (на примере кантона Во)

Ладыгина Екатерина Васильевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Фонетические особенности швейцарского варианта французского языка, наряду с лексическими, являются важной отличительной чертой этого идиома. При этом следует отметить, что характеризуют они в основном французский язык на территории отдельных кантонов, а не на всей территории французской части Швейцарии, включающей шесть франкоязычных кантонов: Женева, Во, Фрибург, Невшатель, Вале и Юра. В каждом из этих кантонов выделяются свои фонетические особенности, более того, некоторые явления встречаются лишь в определенных частях кантонов, группах городов или даже деревень. Помимо территориального деления (на кантоны) следует также учитывать географический фактор (горное или равнинное расположение населенных пунктов).

Ряд схожих фонетических особенностей встречается и за пределами французской части Швейцарии: в некоторых районах Франции или других частях Франкофонии. Эти две тенденции (с одной стороны, сужение территории распространения явления, а с другой — расширение этой территории) в значительной мере затрудняют построение целостной системы фонетических особенностей швейцарского варианта французского языка.

Как представляется, изучению особенностей французского языка в различных регионах Франкофонии, в частности в Швейцарии, уделялось недостаточно внимания, поэтому данная работа имеет целью заполнить некоторые из имеющихся лакун. А в связи с развитием отношений между университетами может быть использована в практике изучения французского в Швейцарии.

Самым большим франкоязычным кантоном Швейцарии является кантон Во. Многие фонетические особенности, встречающиеся на территории данного кантона, характерны для швейцарского варианта французского языка в целом. Поэтому представляется интересным остановиться

на его рассмотрении подробнее. Кстати, именно этот акцент наиболее известен как в самой Швейцарии, так и за ее пределами, его чаще всего используют при пародировании французского языка Швейцарии.

Большинство фонетических особенностей данного кантона связаны с системой вокализма, в которой можно также выделить следующие тенденции:

1. Употребление открытого фонетически конечного гласного о (vélo, pot, sot). Таким образом, различаются по произношению пары sot — seau, lot — l'eau, mot — maux. Некоторые исследователи рассматривают данное явление как архаизм, т. к. раньше во французском языке Франции существовала оппозиция фонетически конечных «о» открытого и закрытого.

2. Употребление /ɛ/ вместо /e/ (vécu, école, énorme).

3. Употребление /ɑ/ вместо /a/ (pas, étage, classe).

4. Употребление /ɛ̃/ вместо /ɑ̃/ (blanc, grand, trente).

5. Долгота фонетически конечных гласных в ударном положении. В словах оканчивающихся на гласный + е немое, данный гласный становится долгим. Прежде всего, данное правило работает для слов, оканчивающихся на [e], [i], [y] (примеры конечных [ɛ:], [u:], [a:], [ø:] и других малочисленны). Таким образом, различаются пары слов такого типа как armé — armée, ami — amie, venu — venue.

6. Часто оппозиция в данных парах слов является не только количественной, по долготе, но и качественной, когда на конце при произношении появляется йот (armée — [arme:j]). Данное явление рассматривается исследователями как архаизм.

7. Также встречаются случаи сохранения долготы гласных в безударном положении, что является одним из факторов более медленного темпа речи по сравнению с французским языком Франции.

8. Еще одной характерной чертой швейцарского варианта французского языка, часто встречающейся и в кантоне Во, является повышение интонации на предударном слоге, что предает речи специфическую напевность.

Большинство фонетических особенностей французского языка в кантоне Во встречаются по отдельности и в других частях Франкофонии, но их сочетание вместе создает определенный узнаваемый акцент. Несмотря на общую тенденцию к исчезновению или уменьшению фонетических особенностей в швейцарском варианте французского языка, в кантоне Во они в значительной мере сохраняются и встречаются у носителей языка разного пола, возраста и социального положения, что подтверждается нашими материалами и социолингвистическим анкетированием, проведенным во время стажировки в Женевском Университете.

Секция
«Русское устное народное творчество»

Мотивы вещих снов и знамений в структуре устных рассказов о войне

Балашова Александра Федоровна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Память народа реализуется в текстах воспоминаний, передаваемых от поколения к поколению, что говорит о большом духовном опыте народа. Предмет рассмотрения — устные рассказы о Великой Отечественной войне. Основные источники — записи, сделанные во время полевых практик. Устные рассказы о войне — разновидность автобиографических мемоpатов, не укладывающихся в привычные жанры фольклора. «Не будучи фольклором в строгом смысле слова, они вместе с тем представляют зародыши искусства и находятся на смыкании искусства и жизни» [Гончарова 1979: 4].

Устные рассказы многосоставны, важны личность рассказчика, выбор эпизода, обстановка рассказывания. Вера в вещие сны и знамения в устных рассказах обретает нарративную форму, становится композиционной частью мемоpатов, относительно самостоятельным, завершенным эпизодом общего повествования.

«Вставки» в повествование выполняют много функций, ведущие — дидактическая и аксиологическая. Они освещают военные события и поведение людей во взаимосвязи с духовными ценностями народа. «В сознании народа Великая Отечественная война выступает как Божья кара за разрушение церквей, осквернение святых мест и т. д. Повсеместно распространены рассказы о предупреждающих знаках Господнего гнева» [Запорожец: 16].

Начало и конец войны, как важнейшие ее события, в сознании народа предварялись видениями и знаками — знамениями. В 1941 г. многие видели необычные природные явления: красное зарево или столб на небе, предвещающие войну. Зарево могло трансформироваться в красную корову с огненным языком, всадника, крест, лик Богородицы. Происходило мироточение уцелевших после гонения на церковь икон. Встреча с русалкой также предвещала войну. Видевший ее забывал спросить, «к худу ли, к добру» она явилась. За покрытие тканью ребенка русалки та награждала здоровьем или говорила, что на войне этого человека не убьют.

Силы природы олицетворялись, трактовались как знак свыше. Восход кровавой луны свидетельствовал о предстоящей тяжелой битве. Ручей, текущий через всю деревню, размывший овраг, говорил о грядущих покойниках.

«Военный фольклор эксплицирует специфическую картину мира фронтовой поры, в которой конец света равнозначен поражению в войне и потому немыслим» [Самоделова: 319]. Победу Красной Армии предсказывал исход битвы красного и белого петуха, символизирующих воюющие стороны. Встречался женщинам и тощий волк, просивший, чтоб на него набросили красный платок. Так как платок падал на хвост, а не на голову, война скоро заканчивалась.

Зачастую рассказчики считают, что именно от их действий в той или иной ситуации, в реальном видении (знамении) или во сне зависит исход войны. Причиной начала войны могут считать неправильное поведение отдельно взятого человека из народа. Известен «бродячий сюжет» о явлении обнаженной женщины («война всё отняла») шоферу, просящей купить ей платье. На обратном пути она является к не выполнившему ее просьбу с куском мяса, символом кровопролития. При этом оба раза машина сама останавливается перед женщиной.

Вещие сны во время войны не только предупреждали о том, кто погибнет, но и «спасали» от смерти. Сон о кусте с обломанными ветками трактовался матерью как весть о сыновьях, которые не вернутся домой. Женщину в белом одеянии, идущую босиком по снегу, видели те, чьи мужья погибли на фронте. Люди, явившиеся во сне не знающим об их гибели родным, отвечали на вопросы, с ними ли их друзья (то есть на том свете или на этом). Выход во сне из ямы (войны) говорил о долгой жизни, только начавшейся. Святитель Николай велел во сне солдату перейти в другой окоп, перед тем как в него попала бомба. Позже солдат выполнил данный тогда святому обет — стал священником. Предупреждать об опасности может также ангел-хранитель или умерший родственник. Так, давно умершая мать, велев во сне не расставаться с каской и в жару, спасла жизнь солдату, когда рядом разорвалась мина. Святой Угодник дает силы в концлагере, в камере смерти, и человек вновь встает в строй на работы, а в 1945 г., как и обещал святой, возвращается домой.

В вещих снах конец войны предрекает голос, следующий вместе со взрывом. А победой награждается увидевший сон, сумевший держать ответ или выполнить просьбу прилетевшей женщины в белом.

Наряду с другими собственно фольклорными мотивами устных рассказов (предвестия гибели, чудесного спасения, неуязвимости от пули и т. д.), рассмотренные мотивы утверждают веру в чудо. Не верящие в сверхъестественное говорят, что чудо — это то, что они выжили, стра-

на выстояла. «Сама по себе фиксация внимания на чудесном спасении имеет психологическую мотивировку, связанную с осознанием своего реального существования и существования других, прежде обреченных на гибель. Но сюда примешивается, надо полагать, и восприятие этого факта как чуда, пришедшего из сказочного и несказочного прозаического фольклора, где чудо играет существенную роль в повествовании, являясь его конструктивным элементом. Но, в отличие от сказки, где чудесное спасение равнозначно диву дивному и изображено сверкающе радостными, праздничными красками, в устных рассказах такое спасение окрашено трагическим переживанием, исходящим от перенесенных мук самого спасенного и от гибели товарищей» [Гончарова 1974: 104].

Таким образом, вещие сны и знамения, связанные с войной, занимают особое место в фольклоре Великой Отечественной войны. Они включают в себя традиционные фольклорные образы — христианские (Божья Мать, крест и т. д.) и языческие (русалка, говорящий волк), а также ярко и полно передают картину мира, характерную для народного сознания.

Литература

Гончарова А. В. Устные рассказы о Великой Отечественной войне. Калинин, 1974.

Гончарова А. В. Войны кровавые цветы. М., 1979.

Запорожец В. В. Знамения войны // Живая старина. 2005. № 5. С. 16.

Самоделова Е. А. Фольклор Великой Отечественной войны // «Идет война народная…» М., 2005.

«Иерусалимская закваска»: структура и происхождение обрядовой практики

Бессонов Игорь Александрович
Аспирант Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Одной из популярных практик в современной фольклорной традиции является «передача по цепочке». Наиболее известным феноменом данного рода являются «святые письма» — тексты религиозного характера, которые необходимо переписывать и рассылать другим людям. Помимо «святых писем» в современной восточнославянской фольклорной традиции также известна практика распространения «святой закваски». У нее существует масса разных названий: «Иерусалимский хлеб», «Афонский хлеб», «пирог Герман», «Пирог счастья». Закваска вместе с «инструкцией» по ее использованию передается по цепочке — каждый, испекший на ней чудесный пирог, должен передать ее «трем хорошим людям», которые продолжат цепочку.

Научная литература по поводу этого обычая небогата. Следует упомянуть статью С. Б. Борисова, который датировал возникновение этой практики 1990-ми годами, сопоставил передачу закваски с передачей чайного гриба и связанными с ней поверьями и связал одно из названий «пирога счастья» — «пирог Герман» — с южнославянской традицией «вечера св. Германа», когда печется рождественский пирог.

Обряд выпечки «пирога счастья» в наиболее обобщенной форме выглядит таким образом. Закваску ставят на стол, первый день она «привыкает к дому». Затем в течение 5 или 9 дней в тесто вносят сахар, муку, молоко, помешивая его деревянной ложкой по часовой стрелке. На 6-й или 10-й день из одной части закваски следует испечь пирог, а три части раздать «добрым людям». Готовым хлебом нельзя никого угощать, есть его должны все члены семьи. При этом нужно загадывать желания / просить у Бога все, что угодно, кроме денег.

Истоки обряда выпечки «иерусалимского хлеба» коренятся в славянской традиции выпечки пирогов, имевших особое ритуальное значение. Так, повсеместно был распространен обычай выпечки особого свадебного пирога — каравая. В Белоруссии обычаи, связанные с выпечкой каравая, имеют целый ряд параллелей с современным обычаем выпечки «иерусалимского хлеба»: «Дежу (закваску) ставили **посреди дома** на вывернутый кожух… Рощину размешивала руками главная каравайница или по очереди все каравайницы **правой рукой по часовой стрелке**» [Новогродский: 175]. Еще более близкой параллелью «иерусалимского хлеба» является украинский карачун — рождественский пирог, призванный принести счастье. Точно так же, как и иерусалимская закваска, «на протяжении рождественских праздников крачун лежал на столе как символ достатка» [Гонтарь: 186]; «крачун, василь едят все члены семьи» [Гонтарь: 187]. Представление о переносе «энергии счастья» с помощью закваски тоже имеет традиционные истоки. Так, на русском Севере повсеместно принят характерный обряд переезда в новый дом: хозяйка замешивает тесто в старом доме, затем переносит его в новый и там выпекает хлеб.

С. Б. Борисов в своей статье о современных магических коммуникативных практиках обошел вниманием связь «иерусалимского хлеба» с церковной тематикой. А она действительно очень сильна. Обычно он называется не «пирог счастья», а «Иерусалимский пирог», «Афонский хлеб», его происхождение связывается с Афонским, Киево-Печерским, Почаевским монастырями, Иерусалимом, Ватиканом и даже Меккой. Сама традиция передачи закваски по цепочке вместе с инструкцией, безусловно, связана с традицией «святых писем». Таким образом, в «иерусалимском хлебе» мы видим синтез двух традиций: народной традиции почитания хлеба и народно-религиозной традиции «святых писем».

В отличие от упомянутого С. Б. Борисовым чайного гриба, передача которого традиционно носила практический смысл, передача закваски в городской среде, давно пользующейся покупными дрожжами, представляется чисто ритуальным действием. Закваска для «иерусалимского хлеба» обладает особой святостью, которая настойчиво связывается традицией не с народной, а с церковной сферой; сама передача закваски от дома к дому говорит о наличии у нее сакральности, которую невозможно создать собственными обрядовыми действиями. Эти признаки подсказывают нам то, что происхождение закваски должно быть так или иначе связано с церковью.

В поисках церковного источника рассматриваемого обычая мы можем обратиться к принятой на Афоне практике освящения в определенные дни хлебной закваски и последующей раздачи ее мирянам. Так, пишущий о православии блоггер М. Зеленый отмечает: «В принципе некогда в Иерусалиме и сейчас на Афоне есть такой обычай: в Великую Пятницу замешивается тесто — на Афоне туда опускают частичку древа Креста для освящения, а в древности в Иерусалиме в Великую Пятницу тесто крестообразно выкладывали на Святой Камень на Гробе Господнем как бы вместо печатей, наложенных Пилатом. Потом получившаяся закваска раздается паломникам (в Греции благочестивые люди, если они пекут хлеб дома, предпочитают использовать для этого афонскую святую закваску)». Таким образом, весьма вероятно, что закваску в Россию привезли русские паломники, побывавшие на Афоне. Оттуда же в Россию могло проникнуть выражение «пирог Германа», услышанное от балканских паломников.

Таким образом, мы можем охарактеризовать передачу «иерусалимской закваски» как обычай, соединивший в себе традиционное почитание хлеба с комплексом представлений, связанных со «святыми письмами». Сам обычай был, по всей видимости, занесен в Россию русскими паломниками из Греции в начале 1990-х.

Литература

Борисов С. Б. Современные разновидности женских коммуникативно-магических практик: www.ruthenia.ru.

Воронина Т. А. Зерновые в повседневной, праздничной и обрядовой жизни русских // Хлеб в народной культуре. М., 2004. С. 101–139.

Гонтарь Т. А. Этнографические особенности хлебопечения в кулинарии карпатских украинцев в XIX веке // Хлеб в народной культуре. М., 2004. С. 178–192.

Зеленый М.: http://p-tzareff.livejournal.com/23267.html.

Новогродский Т. А. Хлеб в традиционной культуре белорусов XIX–XX вв. // Хлеб в народной культуре. М., 2004. С. 173–177.

Бытование духовных стихов на севере костромского Поветлужья

Глазова Елена Игоревна
Студентки Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Термином «духовные стихи» фольклористы обозначают разнообразные в жанровом и тематическом отношении стихотворные произведения народного творчества религиозного содержания — от развернутых сюжетных повествований до небольших лирических песнопений. Сами исполнители духовных стихов называют их «псальмами», «кантами», «молитовками» или просто «стихами» (мы встречали именно последнее название).

Летом 2009 г. в фольклорной экспедиции в Октябрьском районе Костромской области нам удалось собрать 70 духовных стихов, в основном — в районном центре, селе Боговарово. Бóльшую их часть сообщили священник отец Александр и матушка Людмила из церкви свв. Петра и Павла. Некоторые стихи мы получили от пожилых местных жительниц, у которых они были переписаны в одной тетради с молитвами. По таким тетрадям старушки поют эти стихи на похоронах и поминках, чередуя с каноническими текстами. И во время службы в церкви мы услышали исполнение духовного стиха «О последнем времени»; как позже нам пояснила матушка Людмила, пение духовных стихов на церковной службе — довольно частое явление. И в домашнем быту членов причта духовные стихи также часто поются, даже за столом вместо «мирских» песен.

Сравнивая собранный нами материал со старыми записями, отметим, что сейчас в народе бытуют духовные стихи почти исключительно поздние по форме, литературного склада (силлабо-тонические, с обязательной рифмой и литературной строфикой). Был найден лишь один ранний (тонический) духовный стих:

В долине Иосафатовой,
Там огненные реки льются, (2)
А в тех реках грешны души плывут, (2)
А за ними идут вслед праведные.
Навстречу им Архангел Михаил:
«Постойте, души, не идите, (2)
За грешными не спешите.
Для вас мосты повымощены,
Для вас столы позастелены».
Выспрашивают грешны праведных:
«Чем вы, души, спасалися, (2)

Что вы в пекло не попалися?» –
«Спасались мы все службами,
Все службами да псалтырями (2)
Да тайными милостынями».

Стих принадлежит к тематической группе духовных стихов о кончине мира и Страшном суде. В сборнике, составленном Ф. М. Селивановым, есть 4 варианта этого стиха: «О Михаиле Архангеле», «Михайло Архангел — грозный судья», «Огненная река» и «Архангелы Михайло и Гавриил — перевозчики через огненную реку» [Селиванов, № 112–115]. Отдельные мотивы, близкие нашему тексту (переправа через огненную реку, разделение праведных и грешных, спасение души молитвами, поклонами и «тихомолной милостынею»), содержатся и в стихах «Страшный суд» и «Богородица предупреждает» [Там же, № 106, 109]. Перечисленные стихи довольно сильно отличаются от записанного нами в Боговарове, который представляет собой их сильно сокращенный вариант. В них Архангел Михаил либо ведет и праведников (по правую руку), и грешников (по левую руку) на Божий суд, либо сам судит их. Описываются и ликования праведников, и — много подробнее — плач и стоны грешников: они рыдают, «отцей, матерей проклинают», сетуют на то, что появились на свет и прожили жизнь так неправильно. Они просят Архангела Михаила пустить их в рай, но тот непреклонен. В нашем же тексте он лишь провожает праведных в рай, чтобы они не заблудились, увязавшись за грешными, и приглашает к накрытым столам (в вариантах из сборника Селиванова райские утехи обычно не столь материальны: «На древах сидят птицы райския, / Поют песни царския / И гласы де гласят архангельски; / Прекрасный рай вам красуется…» [Там же, № 109]). И боговаровскому стиху, и изданным вариантам присуща доля назидательности: большое место уделено перечню заслуг, обеспечивающих праведным душевное спасение.

С конца XVII — в течение XVIII вв. на великорусской территории стали распространяться виршевые (силлабические) канты, обязанные своим происхождением украинскому влиянию. Некоторые из подобных текстов бытуют до сих пор. Мы записали четыре виршевых канта, все разных стихотворных размеров (девяти-, одиннадцати-, двенадцати- и тринадцатисложник):

О горе мне, грешнику сущу,
Горе, благих дел не имущу!
Како пред суд Божий явлюся?
Како со святыми вселюся?..
Міре лукавый, скорбми исполненный,
Коль суть нетвердый, коль несовершенный,

Коль суть неблаги твои зде утехи,
Коль суть плачевны радости и смехи…
На реках седохом горька Вавилона,
Внегда помянути (2)
Прекрасна Сиона,
Скорбь и плачь утробу весьма пробуждают,
Яко пленшии нас (2)
Пети понуждают…
Иисусе мой прелюбезный, сердцу сладосте,
Едино в скорби утехи, моя радосте,
Свет души моей — Твое есть аз спасение,
Очищение грехов и брать селение…

Подавляющее большинство — 59 из 70 — среди наших записей составляют поздние, силлабо-тонические духовные стихи. По тематике среди них преобладают духовно-наставительные (18; пример: «Душа моя ты грешная, погрязшая в грехах, / Несчастная и бедная, смирись пред Богом в прах…» и др.), стихи Богородичного цикла (16) и о святых, мучениках и подвижниках (13), а также на Евангельские сюжеты (8) и о смерти и конце света (4). Совершенно отсутствуют имеющиеся у Селиванова сюжеты о ветхозаветных событиях и персонажах, о змееборцах, матери сырой земле, но гораздо более объемно представлены назидательный и Богородичный циклы.

Ко многим из боговаровских духовных стихов нами обнаружены варианты в фольклорных сборниках по материалам Костромской, Владимирской, Нижегородской областей.

Следует отметить, что среди собранных текстов попадаются произведения современной авторской религиозной поэзии (6 записей), например:

В час, когда беда стучится в двери,
В час, когда в спасение не веришь,
Испокон веков взывали на Руси:
«Пресвятая Богородице, спаси!..»

Эти стихи бытуют наравне с традиционными духовными стихами, что говорит об интересе людей к этому жанру и его развитии.

Литература

Народные духовные стихи / Сост. Ф. М. Селиванов. Приложение и послесловие А. В. Кулагиной. М., 2004.

Классификация заумных считалок

Коротаева Евгения Валерьевна
Студентка Вологодского государственного педагогического университета, Вологда, Россия

Исследование детских считалок представляет собой актуальный вопрос современного общества. Считалки издавна употреблялись детьми в особых игровых ситуациях и продолжают бытовать в XXI в., между тем вопросы, которые связаны с проблемами классификации считалок, остаются до сих пор мало изученными. В представленных на сегодняшний день классификациях считалок всеми исследователями без исключения выделяются заумные считалки, которые и стали предметом нашего анализа.

Все другие группы, определяемые исследователями по-разному, не содержат элементов зауми. Между тем, считалки, в состав которых входят заумные элементы, могут быть разделены на более мелкие группы.

Учеными неоднократно отмечалась высокая роль явления звукоизобразительности в детской литературе [Чередникова: 24]. Это связано, прежде всего, с тем, что явление звукосимволизма особенно ярко проявляется в детской речи. Так как образность является характерной чертой языка ребенка, она неизменно присутствует в детском фольклоре. Наиболее ярко, на наш взгляд, особенности символики и изобразительности звуков отображены в некоторых разновидностях считалок, основанных на заумном языке.

Объектом исследования являются тексты заумных считалок и считалок с заумными элементами, для удобства исследования выстроенные в избранном порядке автором. Всего проанализировано 198 текстов заумных считалок.

Существует несколько подходов к классификации считалок, например [Аникин: 42], [Капица: 56].

Положив в основу классификации словарный состав, в работе [Виноградов: 52] было выделено три группы считалок: считалки-числовики; заумные считалки; считалки-заменки.

Отмечая текучесть, взаимопереплетание счета, зауми, мотивов, сюжетов в текстах считалок, автор [Там же: 51] указал на несовершенство данной классификации и рассматривал ее лишь как начало работы в данной области, первое приближение. Намеченные им подразделения дают представление только о больших отделах и группах, в границах же каждой из них легко намечаются новые ветви и новые, более дробные деления.

Проанализировав тексты заумных считалок, мы в нашем исследовании предлагаем 4 вида классификации:

1) Заумные считалки можно сгруппировать по языкам, из которых были заимствованы слова, звукосочетания или звучание тех или иных заумных слов.

Заумные считалки с заимствованными элементами:

а) Заимствование из европейских языков (романская группа; славянская группа; скандинавская группа);

б) Заимствование из восточных языков.

2) Другую группу составили те считалки, в которых так или иначе выделяется сюжетная линия и в которых так же, как и в первой группе, важную роль играют элементы зауми. Они, в свою очередь, также могут быть классифицированы на более мелкие группы:

а) По форме организации речи: монологический; диалогический (диалогизированные);

б) По смысловому типу речи: повествование; перечисление элементов; динамическое описание;

в) По модальности (в считалках преимущественно используется императивная модальность): считалки, использующие императив глагола; считалки, использующие императивное значение, выражаемое другими средствами.

3) Опираясь на классификацию, данную в работе [Janecek: 113], в которой выделяются четыре вида зауми в зависимости от того, на каком уровне языковой структуры происходит отказ от языковой нормы, в нашем исследовании применительно к считалкам выделяются следующие группы: а) Считалки, в которых представлена фонетическая заумь; б) Считалки, в которых представлена морфологическая заумь; в) Считалки, в которых представлена синтаксическая заумь; г) Считалки, в которых представлена супрасинтаксическая заумь.

4) Классификация считалок с элементами зауми с точки зрения формального и функционального тезауруса.

Литература

Аникин В. П. Русские народные пословицы, поговорки, загадки и детский фольклор. М., 1957.

Виноградов Г. С. Русский детский фольклор: Игровые прелюдии. Иркутск, 1920.

Капица О. И. Детский фольклор. Л., 1928.

Чередникова М. П. Голос из детства дальней дали. М., 2002.

Janecek G. Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism. San Diego, 1996.

Свадебный фольклор Прилузья в архивных собраниях Республики Коми

Мусанова Светлана Семеновна
Аспирантка Института языка, литературы и истории Коми НЦ УрО РАН, Сыктывкар, Россия

Прилузский район расположен в южной части Республики Коми, граничит с Архангельской и Кировской областями. Состоит из двух обособленных частей — населенных пунктов бассейна р. Луза (приток р. Юг) и р. Летка (приток р. Вятка, бывший Летский район). В языковом отношении лузско-летский диалект коми-зырянского языка обнаруживает много общих черт с верхнекамскими и северными коми-пермяцкими говорами. Кроме того, особое место в данном регионе занимает село Лойма — одно из пограничных сел с исконным русским населением, в 1921 г. включено в состав Коми области. Исторически сложившаяся ситуация коми-русского пограничья во многом определяет локальную специфику обрядовой жизни исследуемого района.

В фольклорных архивах республики имеется достаточно широкая источниковедческая база по свадебной традиции Прилузья. Нижнюю хронологическую границу отмечают рукописные материалы, собранные студентами литературных отделений педагогического училища и педагогического института (1920–1930-е гг., руководители А. С. Сидоров, В. И. Лыткин). Эти записи использованы в монографии Ф. В. Плесовского «Свадьба народа коми» (1968 г.), где автор дает описание свадебного обряда Прилузья, выявляет микролокальные особенности каждой из деревень, останавливаясь на основных, наиболее существенных моментах обряда, а также исследует свадебную поэзию (жанр причитания), рассматривая тематику, содержание и характер причитаний Летки и Прилузья.

В 1960–1976 гг. исследованием прилузской традиции активно занимались сотрудники Института языка, литературы и истории Коми научного центра. Целенаправленная экспедиция по сбору свадебного репертуара проведена в 1960 г. П. И. Чисталевым в с. Поруб Спаспорубского с / с. Всего им записано десять свадебных песен и один приговор дружки, а также приводятся небольшие комментарии, уточняющие, в какой отрезок свадебного обряда исполнялась та или иная песня. В 1961 г. А. К. Микушев записал коми причитания и приговор дружки (на русском языке) в с. Ношуль. Ему удалось зафиксировать три причитания с комментариями. В 1963 году А. К. Микушев и Ю. Г. Рочев совершили экспедицию в села Занулье и Читаево Прилузского района. Полевые материалы, относящиеся к свадьбе, описывают структуру свадебного обряда, выявляя локальные особенности обоих сел. Кроме того, собирателям удалось

выявить корпус поэтических текстов в составе обряда. Записаны причитания, свадебные песни, величальные песни жениху, приговор дружки. В 1976 г. под руководством Ю. Г. Рочева была проведена фольклорная практика студентов СыктГУ в с. Летка. Помимо этнографических описаний, им удалось зафиксировать несколько фрагментов свадебных причитаний.

В 1980-х гг. краеведом П. Г. Сухогузовым собраны материалы, в которых содержится описание свадебного обряда с. Прокопьевки (летский куст). Этнографические сведения включают в себя все основные и главные моменты обряда (*сватовство, рукобитье, неделя, девишник, баня, стол у невесты перед отъездом к венцу, венчание, стол у жениха, подклеть, второй день свадебного пира, на третий день пир у тещи*). Собиратель отмечает ряд деталей, которые углубляют представления о наполненности обряда различными ритуальными действиями («обрядовые хулы» невесте, присказка сватов, присутствие на свадьбе прялки — на ней невесту заставляли прясть, ряженые на второй день свадьбы). Приводится одна запись плача невесты на коми языке.

Кроме фольклорных экспедиций сведения о свадебном обряде Прилузского района были записаны в результате этнографических и диалектологических экспедиций сотрудников ИЯЛИ Коми НЦ. В частности, в ходе этнографической экспедиции в 1966 г. удалось записать старинную и современную свадьбы сел Черныш, Ношуль, Слудка и Мутница Прилузского района. Диалектологический материал в основном представлен описаниями свадебного обряда. Т. И. Жилиной зафиксированы тексты свадебных причитаний, которые отсутствуют в других полевых материалах (восемь аудиозаписей).

В последние десятилетия (1990–2007 гг.) ведется планомерная работа по собиранию фольклорно-этнографического материала данной местности силами сотрудников ИЯЛИ и СыктГУ. В результате данных экспедиций накоплен огромный фактический материал по свадьбе и свадебному репертуару.

Таким образом, в составе свадебного фольклора Прилузья обнаруживаются тексты, принадлежащие к разным временным пластам, что позволяет не только реконструировать структуру обряда, но и провести сравнительно-сопоставительный анализ выявляемых временных срезов.

К вопросу о происхождении масленичных песен цепевидной структуры

Соболева Татьяна Витальевна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Базовым материалом настоящих тезисов послужили 60 текстов масленичных песен цепевидной структуры, записанные в 1977–2006 гг. в ходе экспедиций кафедры русского устного народного творчества МГУ имени М. В. Ломоносова в регион Брянско-Калужско-Смоленского этнокультурного пограничья (ныне Куйбышевский р-н Калужской обл.).

В согласии с нашей гипотезой проблема их происхождения должна увязываться с детальным изучением их композиции, в основе которой лежит «принцип повтора однотипных в семантическом и структурном отношениях звеньев — строк или строф (синтагм)» [Калуцков, Иванова: 111]. Вслед за Е. Б. Артеменко мы будем называть их композиционными фрагментами (КФ) [Артеменко]. Внутри каждого КФ масленичной песни цепевидной структуры реализуется один мотив и одна или две темы, из которых одна является доминантной, а другая — периферийной. В общей структуре песенного текста эти фрагменты оказываются неразложимыми элементами, и ключевая, формульно выраженная тема каждого КФ приобретает статус мотива.

Тексты масленичных цепевидных песен построены на основе паратактической композиционной модели. Они представляют собой открытую структуру со слабыми внутритекстовыми связями, длина цепочки не фиксирована и зависит от обрядового времени, которое необходимо «заполнить» пением, а также от памяти исполнителя. По этой причине невозможно говорить о существовании единообразной композиции, к которой можно было бы свести все варианты. В исследуемых песнях нет устойчивых инициальных, медиальных и финальных КФ (*«Ну, с какого ряда ее начинать?.. Да с любого… Там еще много… А потом… Много там»* — АКФ 1987з, т. 4, № 8), их набор и последовательность не упорядочены и варьируются от текста к тексту (*«Короткая очень припевочка. Бегали по улице и кричали, кто какую уздумает. Тут ряду нету, говори, что хошь»* — АКФ 1987з, т. 3, № 12; *«Их много-много. Кто как споеть. Вот так, куплетами»* — АКФ 1987, т. 6, № 7).

В структуре цепевидных масленичных песен, с одной стороны, явно обозначается установка на дискретность, прерывистость, поскольку песенные тексты представляют собой комбинации микротекстов (КФ), каждый из которых вполне самостоятелен, обособлен и формульно выражен: *«Ну это так просто частушки. Какую хошь скажи»* (АКФ 1986з, т. 18,

№ 127). С другой стороны, песенные цепочки, собранные из КФ, образуют континуальную целостность, которая достигается благодаря ряду факторов: единству обстоятельств исполнения, схождению на содержательном уровне, единому ритмико-рифмическому строю и припеву (*«Ее можно без конца. Она как безрядная»* — АКФ 1984з, т. 1, № 140).

Благодаря открытой структуре цепевидные масленичные песни легко вступают в контаминацию с другими песнями, звучащими в период масленичной недели. В контаминированной версии присоединяемая песня может занять инициальное, медиальное или финальное положение, нередко адаптируясь под строение ее типового КФ. Ср.:

1) Присоединяемая песня не перестраивается, сохраняется в изначальном виде:

<…> Масленую прокатали,
Прошел мясоед — не напряли,
Пойду выйду я на горку,
Крикну-свистну соловейку,
Соловейка — мой батюшка,
Со чего ж ты ко мне не летаешь,
— Прилечу я, а ты плачешь,
Улечу я — ты заиграешь,
Масленая — ты кургузка,
Без тебя нам скучно-грустно.
(АКФ 1979, т. 2, № 400–401)

2) Присоединяемая песня сокращается, адаптируясь под строение типового КФ:

<…> Масленыя, ты кургузка,
Ты проходишь, а нам грузко,
Масленая, ох, пылизуха,
Полизала сыр и маслы,
Масленая, ох, я на горку,
Крикну я, свистну сыловейку.
(АКФ 1986з, т. 5, № 61)

Итак, отдельные КФ масленичных цепевидных песен могут восходить к обрядовым и внеобрядовым песням, исполнение которых приурочено к масленичной неделе.

Другой жанр, поставляющий текстовый материал для цепевидных масленичных песен — обрядовый приговор, ср.: «***Масленая — кургузка. / Прошла масленая — стало грустно***. *Это не пели, а так говорили*» (АКФ 1983з, т. 1, № 8–9); *«Катаются, поют: Масляная — полизуха / Полизала сыр да масло, / А еще яиц полтораста. /* ***Масленая — кокоргузка, / Проводим тебя, станет грустно****…»* (АКФ 1984з, т. 5, № 16).

Таким образом, изучение интертекстуальных связей в фольклорном репертуаре масленицы оказывается весьма перспективным при решении проблемы генезиса отдельных его жанровых видов.

Литература

[АКФ] — Архив кафедры русского устного народного творчества филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова.

Артеменко Е. Б. Принципы народно-песенного текстообразования. Воронеж, 1988.

Калуцков В. Н., Иванова А. А. Географические песни в традиционном культурном ландшафте России. М., 2006.

Былички о материнском проклятии: жанровые реализации в живой традиции

Соловьева Яна Юрьевна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Доклад посвящен проблемам межжанровых взаимодействий мифологических рассказов и сказки в живой фольклорной традиции. Материалом для исследования послужили записи сюжетов о материнском проклятии, сделанные на Русском Севере в последней трети XX в., как опубликованные, так и находящиеся в архиве кафедры фольклора филологического ф-та МГУ имени М. В. Ломоносова и архиве Академической гимназии при СПбГУ.

Существует традиция рассматривать сказку и быличку как параллельно существующие жанры. Однако при работе с материалами фольклорных экспедиций выясняется, что доля рассказов с ярко выраженными жанровыми признаками оказывается значительно меньше ожидаемой, а зона межжанровой периферии, наоборот, увеличивается. Одни и те же сюжеты могут быть представлены разными жанровыми реализациями.

Поскольку мифологический текст не обладает жесткой художественной структурой и исполнение его зачастую оказывается связано с прагматическими задачами и коммуникативными условиями, первым этапом исследования стало выявление ситуаций исполнения, регулярно реализующихся в исследуемой традиции.

Целенаправленный опрос показал, что наиболее характерными ситуациями исполнения быличек о материнском проклятии будут:

а) Ситуация бытового общения, беседа относительно равных (по статусу, возрасту и т. п.) участников;

б) Ситуация обучения молодых женщин нормам материнского поведения;

в) Ситуация ритуально / обрядово обусловленная: исполнение во время святочных собраний молодежи с целью обучения правильному гендерному поведению: *«раньше родители в страшные вечера страшные былинки рассказывали»* [АКФ 1989].

Второй этап посвящен исследованию того, как каждая из выявленных ситуаций влияет на структурные и содержательные параметры текста:

а) В ситуации беседы быличка состоит как минимум из двух частей: из рассказа о необычном событии и «отгадки»-интерпретации, расположенных именно в такой последовательности. Повествование о событии позволяет собеседникам пережить эмоциональное напряжение при столкновении с неизвестностью. Интерпретация же, будучи принадлежностью традиции, вводит событие в круг других подобных и тем самым отчасти снимает его уникальность, неведомое переходит в разряд познанного. Событийная часть относительно устойчива, высокая вариативность былички обусловливается возможностью различных интерпретаций (беседа располагает к высказыванию точек зрения), однако беседная же ситуация служит и регулятором этой вариативности: примерно равный уровень знаний участников отметает несвойственные традиции трактовки.

б) Двухчастная структура «беседной» былички преобразуется в одночастную: и «событие», и «интерпретацию» говорящий стремится передать одним блоком. Доминирование дидактической функции обусловливает приоритетность передаваемых блоков информации: нормы поведения оказываются важнее излагаемого события, рассказ может быть представлен в максимально сокращенном виде: «*Она пила, дак “Понеси тебя, унеси тебя!” Нигде ведь не нашли! И косточок не нашли — вот куды унесло*» [АКФ 2003]. Повествования с приоритетом дидактической функции демонстрируют меньшую вариативность, предлагая общую схему, в которую вводятся указания на пол и возраст героев; более того, могут использоваться максимально общие наименования действующих лиц, что лишь подчеркивает условный и всеохватывающий характер «примера»: *«Один парничок… Матерь скляла его»* [АКФ 1990]. Вполне возможно, что дидактическая схема рассказа в зависимости от конкретной ситуации могла наполняться подробностями, понятными конкретному слушателю. Ср.: *«Соседи жаловались на него, однажды он сильно побил младшего брата <...> Сын Вася, исхудавший, просил ее, чтобы сняла она с него проклятье и покаялась: “Мамочка, я очень устал, леший все дни носит меня по лесу, я буду очень послушным”»* [МРПНП: 81].

в) Включение в обрядовый контекст, во-первых, также преобразует быличку в одночастную, во-вторых, провоцирует значительные содержательные изменения. Святочный контекст задает тему брака как доми-

нантную. Эта, нехарактерная для мифологических повествований, тема развивается за счет подключения контекста — рассказов о свадебной обрядности. Начинаясь с упоминания о свадьбе, она разрастается до практически полноценного описания ритуала: от момента сватовства до гостин у тещи. Мифологическая составляющая при этом редуцируется (процесс этот состоит из нескольких этапов). Наблюдаются изменения в трактовке образов, усложнение образной системы за счет появления новых персонажей. За счет обусловленного коммуникативной ситуацией взаимодействия со сказкой (на Святках рассказывались как сказки, так и былички) в быличках могут появляться сказочные приемы (утроения, повторы) и мотивы (узнавание невесты, мотив испытания жениха).

В заключение рассматриваются комментарии исполнителей относительно жанровой принадлежности этих разновидностей рассказов и народная терминология.

Таким образом, внутри одного (с точки зрения исследователя) жанра могут складываться определенные типы повествования, в большей или меньшей степени допускающие сочетание разножанровых признаков. Подобные типы повествования осознаются носителями как разные. Формирование жанровых реализаций обусловливается и поддерживается регулярными контекстами употребления. Контекст оказывает как поддерживающее, так и трансформирующее влияние.

Выделенные жанровые реализации относятся к мифологической прозе, однако их можно представить как этапы постепенного удаления от ядра жанра к периферии — зоне взаимодействия с другими жанрами.

Литература

[АКФ] — Архив кафедры русского устного народного творчества филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова.

[МРПНП] — Мифологические рассказы и поверья Нижегородского Поволжья. СПб., 2007.

Аксиологический концепт *целомудрие* традиционной народной культуры Кубани и Дона и его репрезентация в актах свадебного обряда

Тищенко Оксана Юрьевна

Студентка Славянского-на-Кубани государственного педагогического института, Славянск-на-Кубани, Россия

Предмет исследования — содержание концепта *целомудрие* и способы его репрезентации в традиционном свадебном обряде локальной культуры позднего образования на фоне смежных культур и славянской традиции. Научный поиск осуществляется в сфере региональной этнолингвистики.

Концепты народной локальной традиции — новый предмет, сложный для изучения, так как до сих пор не создано полной лексикографической базы, описывающей традиционные культуры России. В исследовании применяется методика этнолингвистического анализа, разработанная Н. И. Толстым, когда в культурном акте выявляются взаимосвязи внутри вербального, акционального и вещного кода. Подлинным объектом толкования в этнолингвистическом словаре оказываются не сами реалии и не их ментальные корреляты (концепты, понятия, образы), а соответствующие им знаки языка культуры в целом (в единстве их «реальной» формы и символического содержания) [Толстой: 8]. На региональном материале методика уточняется и иллюстрируется в работах Е. Н. Трегубовой [Трегубова].

Региональные варианты культуры стали изучаться недавно. Е. Ю. Балова (Нижегородская область) основывается на методике этнолингвистического анализа, реконструируя региональный образ домового. Известны исследования мифологических верований донских казаков на материале полевых записей этнолингвистической экспедиции кафедры общего и сравнительного языкознания Ростовского государственного университета [Архипенко: 67]. Ученые Кубани пытаются ликвидировать пробел в неизученности региональной культуры, делаются попытки собирания и изучения диалектных текстов, анализа тематических дискурсов.

Свадебный обряд Кубани складывался в результате взаимодействия нескольких культур. Кубань осваивалась в основном переселенцами из южнорусских земель и с Украины. В ходе приспособления к новым условиям традиционная культура переселенцев, несомненно, претерпевала определенные изменения, хотя «господствующим остается исходное традиционное культурное мышление» [Бондарь: 59]. Несмотря на то, что кубанскому свадебному обряду в целом присущи элементы великорусской и малорусской традиций, в каждой станице обряд обладал своими особенностями, которые зависели от этнических групп, составляющих основу того или иного населенного пункта.

В работе впервые предпринят опыт анализа аксиологического концепта *целомудрие* в лингвокультурологическом аспекте на материале локальной кубанской культуры. Цель — определить содержание аксиологического концепта *целомудрие* кубанского и донского свадебного обряда на фоне славянской традиции и способы его репрезентации в вещном и акциональном коде. Источники — материалы словаря «Славянские древности», регионального этнолингвистического словаря «Свадебный обряд Кубани», «Терминология свадебного обряда» (Орел), «Большой толковый словарь донского казачества». В ходе анализа лексикографического дискурса указанных словарей определен ряд лингвокультурологических

единиц, репрезентирующих основные смыслы анализируемого нами концепта: *гильце, быкы, шышкы, мэд, флах, красна лента*, которые являются центральными символами кулинарного кода свадебного обряда. Об этом свидетельствуют материалы регионального лингвокультурологического словаря. **Покрас** — красное полотно, которое выносила сваха на утро после первой брачной ночи. *Выносють покрас (Марьянск.). Утром сваха выходит с пакрасам (Тенг.)* [Трегубова: 45]; **Платок, Платочек**-2. Знак, которым отмечают нецеломудренную невесту. *Если она заробыла, девушка, значит она в цвитах прыйизжа до родителей. Чепчик на нэи надивают, когда цвиты знимэ. После того, как она побудэ у мамы, вэрныця, уже цвиты знима. Надивають на нэи чепчик. …Если она нэдостойна, ей надивалы платок. Она цветов нэ надэвае уже. Если жэных ейи нэ покрыва, она прыйизжа в платку (Верхн.-06);* **Красная лента — 2**. Знаковое украшение свадебного каравая. *На Коровае ципляют красну ленту, а потом на второй дэнь, когда ужэ жэних и невеста переспалы вмести, то там определяють, ну, шо ципляють красну ленточку. С Коровая бэруть эту ленту и на мужыка привьязують до пуговиц или в пэтлю (Греки. — 01)* [Трегубова: 69].

Таким образом, выявление концептов кубанского свадебного обряда на фоне концептов славянского и русского обряда обнаружило наличие в традиционной картине мира кубанцев древнейших концептов, которые она сохраняет и на уровне общего распорядка свадьбы, и на уровне отдельных обрядовых актов. Для поздней культуры эти концепты менее осмыслены, т. е. они находятся на поверхностном слое лингвокультурного контента, воспроизводятся носителями культуры, или многие представители культуры сохраняют память о том, как это было раньше, но редко кто из них может объяснить смысл того или иного символа или акта.

Литература

Архипенко Н. А. Народная демонология донских казаков // Традиционная культура. № 4. М., 2004. С. 67–77.

Балова Е. Ю. Название домового в говорах юга Нижегородской области // Лексический атлас русских народных говоров: Материалы и исследования, 1998. СПб., 2001. С. 138–142.

Бондарь Н. И. Некоторые формы взаимодействия русской и украинской традиций в условиях Кубани // Кубань–Украина. Шевченковские чтения-2008. Краснодар, 2008.

Толстой Н. И. Этнолингвистика в кругу гуманитарных дисциплин // Н. И. Толстой. Русская словесность. М., 1997. С. 15–29.

Трегубова Е. Н. Материалы этнолингвистического словаря: Свадебный обряд Кубани. Учебная версия. Славянск-на-Кубани, 2007.

Секция
«Теория литературы»

«Восьмистишия» О. Мандельштама и стихотворение «Рождение улыбки»: проблема внутреннего цикла

Бурая Мария Анатольевна
Студентка Дальневосточного государственного университета, Владивосток, Россия

Исследователь К. Ф. Тарановский в «Очерках о поэзии Мандельштама» писал: «У всех поэтов есть свои любимые темы, свои любимые образы и даже свои любимые слова. Все эти повторяющиеся темы и образы создают внутренние циклы в творчестве данного поэта <…>» [Тарановский 2000: 18]. Один из таких внутренних циклов — это «Восьмистишия» из одиннадцати стихотворений, написанных в период с 1933 по 1935 гг., и стихотворение «Рождение улыбки» 1936–1937 г. Ключевой образ, связывающий эти произведения, — это образ ребенка. Он и связанный с ним мотив детства, детскости повторяются в ряде стихотворений О. Мандельштама («Только детские книги читать», «О, как мы любим лицемерить», «Ариост», «Восьмистишия», «Рождение улыбки», «О, как же я хочу» и др.) и образуют концепт детства, являющийся частью картины мира поэта.

Цель данной работы — рассмотреть общие для «Восьмистиший» и стихотворения «Рождение улыбки» образы и мотивы, позволяющие выделить в творчестве О. Мандельштама особый внутренний цикл.

В одиннадцати восьмистишиях образ ребенка появляется в первом и десятом стихотворении и тесно связан с развитием циклического хронотопа. Образ дитя-ребенка замыкает в себе две точки отсчета кругового циклического времени — «пробуждение» и «засыпание». Момент пробуждения сопрягается с появлением динамического пространства и рождением поэтического текста. Такое же развитие лирического сюжета характерно и для стихотворения 1936–1937 гг. «Рождение улыбки», где мысль о связи познания и творчества, к которому побуждает образ дитя, выражена в строках: «И радужный уже строчится шов // Для бесконечного познанья яви» [Мандельштам 1994: 100]. Восприятию текста как ткани в «Восьмистишиях» в стихотворении «Рождение улыбки» соответствует образ строчащегося шва. Об идейно-тематической близости стихотворений говорит ряд общих образов и мотивов: мотив бесконечности («И твой, бесконечность, учебник» — «Для бесконечного познанья яви»), образ губ («Быть может, прежде губ уже родился шопот» — «Угла-

ми губ оно играет в славе»), образ улитки («Монастыри улиток и створчаток» — «Улитки рта наплыв и приближенье») [Там же: 77].

Образ ребенка и в цикле «Восьмистишия», и в стихотворении «Рождение улыбки» связан с поэтической символической картиной вселенной. Можно говорить об авторском космогоническом мифе. Название стихотворения «Рождение улыбки» сходно с названиями древних мифов (Рождение Зевса, Рождение Афродиты и др.). Основное содержание поэтического мифа О. Мандельштама — пробуждение дитя, преодоление задыханий вдохом, подъем воды из материка — может быть осмыслено в разных аспектах: и как рождение поэтического текста, приход вдохновения и шире — в онтологическом смысле как преодоление хаоса. В обоих художественных произведениях актуализируется переломный момент в движении времени, связанный с изменением статического состояния мира: «Когда после двух или трех // А то четырех задыханий // Придет выпрямительный вздох» — «Когда заулыбается дитя» [Там же: 77,100]. Образ ребенка и в цикле «Восьмистишия», и в стихотворении «Рождение улыбки» связан с водной стихией, образ которой своими корнями уходит в древнюю мифологию (рождение Афродиты из морской пены и др.). Близость мифологических представлений и творчества поэта — в созидающей силе водной стихии: игра пространства дугами и формами, появление из океанского безвластья материка. Такая метаморфоза способна произойти благодаря ребенку-дитя. Наличие двух состояний мира (до и после пробуждения ребенка-дитя, до и после творчества) подчеркивается в текстах парами противопоставленных образов: бездревесность — кружащиеся листья, жизняночка и умиранка, задыханья — вздох, затверженность — внутренний избыток, набросок — период и др.

Своеобразное видение поэтом устройства вселенной заключается в неразрывной связи жизни и смерти, сна и пробуждения. О связи мысли о цикличности и бесконечности с образом ребенка — десятое стихотворение цикла «Восьмистишия». Оно посвящено состоянию «сна» дитя-ребенка, предшествующего пробуждению, представленному в первом восьмистишии и стихотворении «Рождение улыбки». Поэт выходит на предельный уровень обобщения, именно в этом стихотворении пространство и время названы эксплицитно: «вселенная» и «вечность». Отличается восьмистишие и эмоциональным состоянием лирического субъекта: если в первом восьмистишии и «Рождении улыбки» его можно обозначить как положительное, жизнеутверждающее («люблю», «непобедимо хорошо», «хвалы и удивленья»), то в десятом преобладают отрицательные окраски («чумных», «наважденье», «смерть») [Там же:79].

Важнейший общий мотив названных стихотворений — мотив мировой культуры. В «Восьмистишиях» он представлен многочисленными

прецедентными именами и названиями (Шуберт, Моцарт, Гете, Гамлет, Айя-София), названия мировых религий и национальностей (мусульманка, монастыри, мечети, иудейских, арабских и др.). В «Рождении улыбки» мысль о мировой культуре связана с образом Атлантиды и атлантов.

Таким образом, одиннадцать восьмистиший и стихотворение «Рождение улыбки» можно объединить в особый цикл на основе ряда общих образов, мотивов и тем. К ним относится тема творчества и осмысления процесса рождения поэтического текста, тема жизни и смерти в круговороте мирового времени.

Литература

Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1994. Т. 3.

Тарановский К. Ф. Очерки о поэзии О. Мандельштама // Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике. М., 2000. С. 15–56.

Мир произведения через призму языка (на материале романа А. Платонова «Чевенгур»)

Бурцева Алла Олеговна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Мир произведения — понятие, достаточно устоявшееся в науке о литературе. Речь обычно идет о понимании произведения как замкнутой системы. Как концептуальный труд здесь можно выделить третий том «Введения в литературоведение» Е. Фарыно. Его наблюдения позволяют выделить следующие свойства мира произведения: 1) Нетождественность обыденной реальности; 2) трансформация действительности по определенным законам; 3) наличие особой внутренней логики, обусловленной установкой на нарушение или соблюдение обыденной сочетаемости элементов, предметов, явлений, свойств и т. п. [Faryno].

Первые два тезиса самоочевидны. Однако третий интересно рассмотреть на материале литературы XX в. и творчества Андрея Платонова в частности. Представляется возможным совмещение подобного подхода и анализа, с одной стороны, собственно языкового строя, с другой — внешнего культурного контекста. Понятие *мир произведения* оказывается связующим звеном между этими двумя точками зрения на материал.

Собственно лингвистический анализ с опорой на теорию номинаций [Исакова] позволяет выявить в тексте романа «Чевенгур» устойчивое нарушение сочетаемости лексических единиц. Оно происходит за счет смешения непересекающихся напрямую семантических полей («семантическое поле образуется множеством значений, которые имеют хотя бы один

общий семантический компонент, например, *величина, вес, вместимость, высота, глубина, длина, интенсивность, количество, объем, площадь, размер, рост, сила, скорость, температура, толщина, число, ширина, яркость*, а также все их семантические и иные производные, включая слова других частей речи» [Апресян 252–253]). Предположим, в языке можно выделить поле номинаций живого и поле номинаций неживого. Какая-то часть будет общей для них обоих (допустим, поле цветообозначений). Другая окажется распределена между полями. Эта последняя и подвергается смешению. В результате становятся возможными конструкции типа «мертвые вещи», «изнемогающая машина», «чувствовать себя в обществе болтов», «деревьям было хорошо» и проч. То же самое происходит с полями номинаций абстрактных понятий и материальных объектов (персонификация коммунизма, приписывание свойств жидкости эмоционально сфере).

Подобная тенденция подтверждает концепцию о построении мира произведения как соблюдении или нарушении обыденной сочетаемости. Нестандартные речевые обороты конструируются с установкой на читательское восприятие, то есть выступают в качестве элемента прагматики текста. При этом речь не идет о компетенции читателя по В. Изеру или Ж. П. Сартру: чтобы распознать подобную текстовую стратегию достаточно быть просто носителем языка. Сама по себе она в определенной степени внеисторична. Однако при сопоставлении собственно языкового строя с различными уровня мира произведения становится возможным описать данную тенденцию как следствие определенной установки на организацию вымышленной реальности таким образом, что границы между различными классами объектов оказываются размыты. Степан Копенкин и лошадь Пролетарская Сила часто действуют как единый организм. Человеческая психика описывается то как механизм, требующий смазки, то как система водоемов. Саша Дванов сочувствует подобранной былике, как живому существу: «…можно и ее беречь, когда никого не останется» [Платонов: 391]. Он фактически сознательно приписывает собственные эмоции окружающим предметам, а себе — их свойства: «„Я такой же, как он“, — часто говорил себе Саша. Глядя на давний забор, он думал задушевным голосом: „Стоит себе!“ — и тоже стоял где-нибудь без всякой нужды. Когда осень заунывно поскрипывала ставни и Саше было скучно сидеть дома вечерами, он слушал ставни и чувствовал: им тоже скучно! — и переставал скучать» [Платонов: 65].

Внутренняя логика «Чевенгура» оказывается манифестацией потенциального подобия любого элемента действительности любому другому, их внутренней связи. Здесь уже возможен переход от *мира произведения* к культурному контексту. Платонов в этом отношении оказывается

близок эстетическим установкам теории символизма, философии всеединства Владимира Соловьева. Отдельно стоит остановиться на соприкосновении с идеями Н. А. Бердяева. Его влияние на Платонова кажется не столь очевидным, однако в комментарии Е. А. Яблокова к роману «Чевенгур» зафиксировано почти дословное совпадение со статьей «О новом русском идеализме». Ряд записей Платонова о проблеме свободы дает повод предположить диалог с этой работой. К описанной же выше тенденции примыкает следующее: «Метафизическая связь субстанций, в силу которой они составляют живое целое, космос, может быть только в единой, высочайшей субстанции, в которой дана полнота всякого бытия и к которой вся множественность мира, все индивидуальности тяготеют, как к предельному совершенству и силе, к окончательному своему утверждению. Тут индивидуальное и универсальное перестают быть началами противоборствующими» [Бердяев: 717]. Роман «Чевенгур» можно посчитать полем конфликта индивидуального и универсального. Разумеется, это может быть простым совпадением — отчетливой тенденции, как в случае с Вл. Соловьевым, здесь не прослеживается.

Литература

Апресян Ю. Д. Избранные труды. М., 1995. Т. 1.

Бердяев Н. А. О новом русском идеализме // Вопросы философии и психологии. М., 1904. *Исакова И. Н.* Литературный персонаж как система номинаций // Теория литературы: актуальные проблемы современной науки: сборник научных статей. Барнаул, 2009. *Платонов А. П.* Чевенгур. М., 1991.

Faryno J. Введение в литературоведение. Katowice, 1980. Ч. 3.

Поэтика повседневности в литературном повествовании: к постановке исследовательской задачи

Воротынцева Ксения Александровна
Аспирантка Института филологии СО РАН, Новосибирск, Россия

Репрезентация повседневности в структуре художественного текста — относительно новая и недостаточно разработанная область литературной поэтики. Несмотря на очевидный интерес к данной проблеме, усилившийся в последние годы, до сих пор не выработалось единой трактовки в понимании феномена повседневности. Большинству литературоведческих работ свойственно нерефлективное упоминание повседневности либо сведение ее к материально-телесной стороне жизни: во многих исследованиях она выступает синонимом быта, что не отражает в достаточной степени ее сложность и многомерность. Подобный подход в исследовании повседневности не кажется нам исчерпывающим: очевидным образом, репрезентация повседневности в художественном тексте нуж-

дается в теоретико-методологическом осмыслении, позволяющим более полно выявить репрезентацию ее художественно-образных структур.

В западной философско-социологической традиции повседневность понимается как индивидуальный опыт бытия, как самоощущение и самообъективация субъекта в мире. Подобное представление о повседневности, идущее от основателя феноменологической философии Э. Гуссерля, до сих пор преобладает в гуманитарных исследованиях и подразумевает, что интенциональная структура повседневности проявляется в смысловой структуре бытия. Для анализа репрезентации повседневности в художественном повествовании представляется целесообразным обратиться к категории внутреннего мира произведения, а точнее — к его ценностно-смысловой структуре. Именно в особым образом организованной действительности героя, в бытийной структуре «ценностного уплотнения» вымышленного мира вокруг «ценностного центра» произведения [Бахтин: 163] следует искать репрезентацию моделей повседневности. Поскольку мир произведения складывается, в первую очередь, из ряда событий, возможный и невозможный характер которых обусловлен особенностями изображенного мира, исследование художественно-образных структур повседневности следует проводить в их соотношении с событием. Под событием понимается некое отклонение от нормы, нечто неожиданное и нетривиальное, обладающее пространственно-временными характеристиками и получающее статус события от субъекта, актуализатора события. Вокруг подобного события, имеющего характер эксцесса, строится литература в ее современном значении.

В общих чертах прослеживается два типа отношений события со структурой действительности героя. В текстах, тяготеющих к мифологической основе, взаимодействие повседневности и события не носит характер противопоставления. Мифологические конструкты фиксируют закономерных ход событий, а не случай: в их рамках любая значимая оппозиция встраивается в повседневность на уровне основ. Так, например, происходит с противопоставлением праздник-будни, приобретающим в повседневности мифа космогоническое значение и символизирующим смерть старого мира и рождение нового. Подобным типом повседневности не предусматривается акт, который мог бы его разорвать, поскольку любой эксцесс заранее включен в структуру мира и наделен сакральным значением: «вся сплошь повседневность состоит здесь из действенного воспроизведения космической жизни» [Фрейденберг: 52–53]. Таким образом, для модели повседневности, испытывающей влияние мифа, характерна цельность, полнота и невозможность реализации события в актуальном понимании. Примеры репрезентации подобного типа повседневности дает нам древняя литература.

Второй предел, к которому могут стремиться литературные нарративы — это изображение повседневности, в рамках которой допустимо существование события в значении отклонения от нормы и нарушения законосообразного течения жизни. Подобная структура мира особенно характерна для произведений Нового времени. Событие в рамках данной модели можно рассматривать как разрушающее повседневность, поскольку оно вносит в структуру фикционального мира некий новый неинтегрированный компонент. Примером подобных событий, разрывающих повседневность, может служить вторжение трансцендентного в имманентно-реальный мир произведения, что, в свою очередь, выражается в духовно-нравственном перерождении героя (что характерно, например, для русской реалистической литературы — вспомним моральное преображение Родиона Раскольникова) либо в явлении сверхъестественных сил. Таким образом, повседневности данного типа на уровне ее смысловой структуры противостоит событие, понимаемое как эксцесс, разрушающий данную повседневность.

Отмеченные модели повседневности являются двумя крайностями, между которыми находится множество разнообразных вариантов. Особенно примечательна в этом смысле современная литература, которая в своем жанровом смешении является крайне неустойчивым и насыщенным дискурсивными взаимодействиями образованием.

Предложенное соотношение повседневности и события открывает, на наш взгляд, дополнительные возможности и может служить новой отправной точкой для анализа репрезентации повседневности в литературных произведениях. Данная исследовательская позиция позволяет не только выделить основные модели повседневности, но также в будущем проанализировать их пространственно-временную организацию и соотношение с дискурсивной стороной литературного произведения, не умаляя при этом значения «единственно действительного, действительно данного в восприятии, познанного и познаваемого в опыте мира — нашего повседневного жизненного мира» [Гуссерль: 74].

Литература

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.

Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. Введение в феноменологическую философию. СПб., 2004.

Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997.

Мотив взяточничества в комедиях «Ябеда» В. В. Капниста и «Доходное место» А. Н. Островского

Данилова Елена Алексеевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Сюжет нередко представляет собой комбинацию мотивов [Веселовский: 70]. Термин «мотив» происходит от латинского «moveo» — «двигаю», и, действительно, сюжетные мотивы продвигают действие вперед. Особенностью мотива является его повторяемость. Мотивы могут повторяться как в рамках одного произведения, так и переходить от текста к тексту, что особенно характерно для сюжетных мотивов. Повторяемость мотива, при формулировке которого исследователь отвлекается от «конкретного содержания» [Бем: 231], дает основание для сопоставления произведений, разделенных во времени. Эта методика положена в основу «Словаря-указателя сюжетов и мотивов русской литературы».

Мотив взяточничества — один из актуальных мотивов, объединяющих многие произведения русской литературы XVIII–XIX вв., в частности комедии «Ябеда» В. В. Капниста (1798) и «Доходное место» А. Н. Островского (1858). Дополнительным поводом для сближения пьес служит интертекстуальная связь — длинная цитата в «Доходном месте» из комедии Капниста: Жадов в последнем действии пьесы исполняет песенку про взятки, которую поют члены Гражданской палаты в «Ябеде»: «Бери, большой тут нет науки. / Бери, что можно только взять / На что ж привешены нам руки / Как не на то, чтоб брать, брать, брать...». Но этим сходство комедий не ограничивается.

Сюжеты обоих произведений основаны на столкновении честного, порядочного и фактически одинокого героя с порочным обществом, где укоренены взяточничество, беспринципность, где, по словам Г. Р. Державина, «покрыты мздою очеса» («Властителям и судиям»). В обеих комедиях данное противостояние подчеркнуто говорящими именами персонажей. В «Доходном месте» это Вышневский; Юсов, служащий у него под начальством; Белогубов, подчиненный Юсова (у Белогубова, по словам его покровителя, «губа-то не дура»). Нравам и суждениям этого общества («не пойман — не вор», «курочка по зернышку клюет, да сыта бывает») противостоят убеждения главного героя Жадова. В «Ябеде» использование приема говорящих фамилий еще более выразительно: Прямиков вынужден бороться с Праволовом (т. е. ловцом прав), Кривосудовым, Атуевым, Бульбулькиным, прокурором Хватайко и др.

Для Жадова не приемлемы привычки чиновников, не гнушающихся подаяниями просителей. Он открыто и яростно вступает в спор со свои-

ми противниками, в том числе с собственным дядей. В его обличительных репликах создан собирательный образ русского чиновника без совести и чести: «Как я буду молчать, когда на каждом шагу вижу мерзости? Я еще не потерял веру в человека…». Веру в людей не потерял и Прямиков. Если Жадов отказывается брать взятки, то Прямиков отказывается их давать.

Наличие внесценических персонажей в «Ябеде» подчеркивает повсеместность «кривосудия», оправдывающего взяточников, носящих фамилии Тяпкин, Чужпродав, Драч. В «Доходном месте» есть «лишние», с точки зрения развития действия, персонажи: Мыкин, Досужев, в которых Жадов, как в зеркале, может видеть свое безрадостное будущее. Очевидно неравенство сил, обреченность героя, противостоящего сплоченной массе.

Кроме мотива взяточничества (его ведущую роль подчеркивают сами называния пьес), общим для двух комедий является и традиционный любовный мотив, причем оба мотива тесно связаны. Но на фоне сходного очевидно и различие.

В «Ябеде» Прямиков и его невеста София четко противопоставлены всем остальным персонажам. Характер Софии мотивирован и ее московским воспитанием, между ней и ее родителями (София — дочь Кривосудова) нет ничего общего. В «Доходном месте» Полина (невеста, а потом жена Жадова) находится под сильным влиянием своей матери и сестры. Кроме того, Жадов проходит испытание временем — год после свадьбы он и Полина живут на небольшой заработок, бедствуют, ссорятся между собой. В «Ябеде», в соответствии с правилами классицизма, действие занимает одни сутки, за этот короткий период между влюбленными не возникает никаких размолвок. Можно говорить, что любовный мотив психологически намного убедительнее разработан у Островского.

Но все же в обеих пьесах любовный конфликт оказывает влияние на характеры героев. В них обоих происходит надлом. Прямиков из-за Софии готов помогать Кривосудову и заступиться за него перед Сенатом. Жадов не выдерживает упреков жены и, прощаясь со своими идеалами, идет к дяде просить доходного места. От нравственного падения его спасает лишь катастрофа с Вышневским. Но отказался ли бы Жадов от доходного места, если бы Вышневский остался влиятельным и богатым? Вопрос открытый.

Мотив взяточничества в 1850-е гг. разрабатывался, кроме А. Н. Островского, и другими драматургами, широкий резонанс получили пьесы В. А. Соллогуба «Чиновник» (1856) и Н. М. Львова «Свет не без добрых людей» (1857), где выведены честные чиновники. Но герои их, по словам Добролюбова, предстают «механическими куколками» [Добролюбов: 25].

Герой же Островского далеко не «куколка». Он человек. И слабоволие, проявленное Жадовым, подчеркивает трудность борьбы с устоявшимися обычаями, внешний конфликт переходит во внутренний (позднее в пьесе «Пучина» эта тема будет продолжена Островским).

Во многом под влиянием цензуры оба автора показали в развязках порок наказанным: Кривосудов и Вышневский попадают под суд. Но дело писателя — поставить вопрос.

Литература

Добролюбов Н. А. Статьи об Островском. М., 1956.
Бем А. Л. К уяснению историко-литературных понятий // Известия Отд. рус. яз. и лит. АН. СПб., 1919. Т. 23, кн. 1. С. 225–245.
Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940.

Иностранные вставки в «Записках охотника» И. С. Тургенева

Десятникова Александра Викторовна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В 1840-е годы писатели «натуральной школы» последовательно изображали жизнь низших сословий, провинции, что привело к расширению «поэтического словаря». В цикле «Записки охотника» используются слова пассивной лексики (варваризмы) и лексики ограниченной сферы употребления (диалектизмы, профессионализмы). Есть и иностранные вставки — в рассказах «Однодворец Овсяников», «Бурмистр», «Татьяна Борисовна и ее племянник», «Гамлет Щигровского уезда», «Смерть», «Два помещика» и др.

Разные лексические пласты используются, прежде всего, в речевых характеристиках персонажей. Включение этой лексики, и в особенности иноязычных вставок, в текст напрямую связано с системой персонажей: ведь Тургенев изображает не только крестьян, но и помещиков (и богатых, и однодворцев), приказчиков, дворовых людей. У автора нет помещиков и крестьян «вообще»: указаны обычно возраст, введена предыстория, дан портрет. Такая конкретность характерна и для изображения речевого поведения персонажей.

Исходя из используемой в стилистике классификации, в «Записках охотника» можно выделить следующие «разряды иноязычных вкраплений» [Листрова-Правда: 138]. Полные вкрапления — это отрезки иностранного текста, вставленные в русскую речь без изменения: «Voilà, mon cher, les désagréments de la campagne» Частичные вкрапления — отрезки иностранного текста, ассимилированные в речи: «нет тебе севуплея,

француз ты этакой!» [Тургенев: 187]. Контаминированные вкрапления — явление «ломаной» русской речи иностранцев, отрезки русского текста, употребленные по законам другого языка или с нарушением законов русского языка: «што са шалость… то ист как шалко, я скасать хотеллл» [Тургенев: 198]. Нулевые вкрапления — переведенные с иностранного языка на русский язык отрывки текста, включенные в русский текст: «M-r Lejeune… начал убеждать смоленских мужичков, на французском диалекте, отпустить его в Орлеан» [Тургенев: 72].

Наиболее частотны вкрапления на французском и немецком языках. Галломания прослеживается Тургеневым у нескольких поколений дворян. Помещики екатерининского времени, как вспоминает 70-летний однодворец Овсяников, не говорили по-французски, но щеголяли характерными словечками, следуя моде тех времен: Степан «Никтополионыч» Комов «любил угощать, и как подопьет да скажет по-французски «се бон», да облизнется — хоть святых вон неси!» (61). В современную автору эпоху провинциальные помещики либо вовсе плохо говорили на этом языке, либо использовали клишированные фразы. Русская транслитерация в тексте рассказов — знак плохого французского произношения. Так, Овсяников передает французскую речь одного помещика: «Мюзик, мюзик, савэ мюзик ву? савэ? Ну, говори же! Компренэ? Савэ мюзик ву? на фортопьяно жуэ савэ?» [Тургенев: 73]. В рассказе «Бурмистр» речь молодого помещика Пеночкина передана по-французски, но она состоит из клише. «Аркадий Павлыч говорит голосом мягким и приятным… также употребляет много французских выражений, как-то: «Mais c'est impayable!», «Mais comment donc» [Тургенев: 125].

Знание французского языка как обязательное условие образованности и воспитанности дворянина ставится под сомнение автором «Записок». Тургенев постоянно иронизирует по поводу чрезмерной любви к французскому языку, высмеивает героев, для которых этот язык — речевая маска. Пеночкин прикрывается благозвучными французскими фразами, скрывая свой деспотический характер, который открыто проявляется в русской речи. Воспитатели дворян также изображены иронично. Беглый француз-барабанщик Франц Иванович Лежень, стал воспитателем дворянина, который не только не знает французского языка, но и не разбирается в музыке, как и Лежень, который «отроду и не касался фортепьян» [Тургенев: 74].

В рассказе «Татьяна Борисовна и ее племянник» главная героиня описана так: «она родилась от весьма бедных помещиков и не получила никакого воспитания, то есть не говорит по-французски», но «так просто и хорошо себя держит, так свободно чувствует и мыслит» [Тургенев: 185]. В этом же рассказе представлен любопытный пример галлофобии.

70-летний слуга Поликарп обучает своего внука французскому языку, внушая одновременно ненависть к французам: «Вася, скажи: Бонапартишка разбойник», «ведь если бы светлейший князь Михайло Илларионович не выгнал Бонапартишки, ведь тебя бы теперь какой-нибудь мусье палкой по маковке колотил. Подошел бы этак к тебе, сказал бы: коман ву, порте ву? — да и стук, стук» [Тургенев: 186–187].

Вставки на немецком языке в основном передают увлечение ряда персонажей немецким романтизмом. В «Татьяне Борисовне…» иронично выведена «старая девица», она упоминает о Гете, Шиллере и немецкой философии. В рассказе «Гамлет Щигровского уезда» главный герой хорошо говорит по-французски и по-немецки: «Гегеля изучил, знаю Гете наизусть» (257), но о себе говорит так: «да своего-то, особенного, собственного, у тебя ничего нету» (259). В этой безликости он обвиняет кружки, цитируя Шиллера, перефразирует его стихотворение: «Doch das schrecklichste der Schrecken — / Das ist ein «кружок»… in der Stadt Moskau!» [Тургенев: 262].

Речевые характеристики многочисленных персонажей цикла стилистически контрастируют с речью основного рассказчика, соответствующей нормам литературного языка. Конечно, в речи «охотника» есть «зоны » героев [Бахтин: 129], но Тургенев соблюдает чувство меры, и обычно такие «цитаты» маркированы.

Литература

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

Листрова-Правда Ю.Т Иноязычные вкрапления и язык Пушкина // Филологические записки. Воронеж, 1999. № 12. С. 15–34.

Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1979. Т. 3.

Тип мечтателя в раннем творчестве Ф. М. Достоевского

Дубинская Олеся Борисовна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Понятие «тип» (от греч. typos» — отпечаток, оттиск) в творчестве того или иного писателя всегда подразумевает под собой не одного, а целый ряд персонажей, объединенных существенными чертами характера. Интересно, что главный герой одного из наиболее романтических произведений Ф. М. Достоевского «Белые ночи» сам характеризует себя как тип: «Тип — это оригинал, это такой смешной человек».

В раннем (1846–1849) творчестве Ф. М. Достоевского одним из ведущих типов является тип мечтателя. Напомню, что Достоевский начи-

нал как приверженец натуральной школы и последователь Гоголя, однако не стоит забывать, сколь важную роль в жизни молодого автора сыграли произведения Жуковского и Карамзина, романы Жорж Санд и Вальтера Скотта, а также вся традиция романтизма в целом, уходящая корнями в творчество немецких романтиков и школу Гофмана. Говорить о преобладании данного типа у Достоевского позволяют такие характерные черты героев его раннего творчества, как одиночество, сверхчувствительность, впечатлительность и бедная событиями их действительная жизнь, что и порождало мечтания.

Тип мечтателя встречается впервые еще в первом снискавшем славу его романе — «Бедные люди» (1846). И далее он развивается crescendo. Мечтательностью отличаются герои таких произведений, как «Неточка Незванова» (1848) и «Маленький герой» (1849). Своего апогея данный тип достигает в характере Мечтателя, безымянного главного героя романа «Белые ночи» (1848).

Повествование в указанных произведениях ведется от лица героя-рассказчика (в эпистолярном романе «Бедные люди» — от лица авторов писем), что привносит известную долю психологизма. Способ повествования от первого лица, свойственный всем четырем произведениям, способствует интимности, сближающей позиции героя и автора. Все мечтатели в романах, несмотря на сходные характерные черты, различаются внешне и по возрасту. Так, в романе «Бедные люди» мы видим Макара Девушкина, немолодого титулярного советника; в повести «Неточка Незванова» героиня — подросток, девушка; в «Маленьком герое» мечтает одиннадцатилетний мальчик; в «Белых ночах» герой — молодой человек.

Уже в первом романе Достоевского видна тенденция к изображению низов общества. Перед нами переписка титулярного советника Девушкина со своей соседкой-сиротой Варенькой. Загнанные на дно жизни, герои находят отдушину в мечтах. Мечтателем является главный герой — Макар Девушкин, о чем он сам не раз заявляет в письмах к Вареньке. Несмотря на службу в департаменте и знакомства (например, с Ратазяевым), герой одинок, предпочитает селиться «в углу». Неприглядная действительность несносна для его чувствительной души, поэтому он предпочитает уходить в мечты. Своей вершины его мечтательность достигает в стремлении стать писателем, в частности переписать «плохой» конец гоголевской «Шинели». Варенька также имеет черты мечтателя — весь ее рассказ об одиноком детстве овеян мечтами.

Не менее типичны в этом плане и герои повести «Неточка Незванова». Героиня повести, сиротка Неточка, несмотря на убогость окружающей ее обстановки, живет в придуманном ею мире, в сказке, рассказанной

«отцом» (на самом деле отчимом). Столкновения с действительностью вызывают в ней болезненную реакцию, обнаруживают ее сверхчувствительность. Она, как и все мечтатели, одинока, а со стороны окружающих, сверстников встречает в основном непонимание (так, мальчишки преследуют ее). Родственные души она находит только в таких же, как она, мечтателях — в своем отчиме Ефимове, никем не признанном скрипаче, пропивающем свой талант, а также в Александре Михайловне, робкой и чувствительной, чуждающейся света.

Написанный Достоевским уже в заточении в 1849 г. роман «Маленький герой» рисует одиннадцатилетнего мальчика, все мироощущение которого проникнуто мечтами. Видя себя в мечтах отважным рыцарем, покоряющем своим поступком сердце прекрасной дамы, герой пытается оседлать опасного коня и в итоге падает. Будучи чувствительным от природы, он тяжело воспринимает насмешки «школьницы», моральную поддержку обретает только в лице M-me M*.

Своего подлинного выражения, как сказано выше, тип мечтателя достигает в романе «Белые ночи». Герой так одинок, что вынужден разговаривать с домами; погруженность в собственный фантастический мир, в книги, и бедность действительной жизни заставляют его справлять годовщину собственных воспоминаний. Встретив героиню, Настеньку, тоже годами мечтавшую, будучи пришпиленной к бабушкиной юбке, он начинает мечтать вместе с ней. Но мечта не есть жизнь и она не может длиться вечно («Ведь и мечты выживаются!»), что хорошо понимают герои. Четыре ночи проходят, Настенька возвращается к жениху, а главный герой осознает, что, по сути, ничего, помимо мечтаний, не имел в жизни, и уже иллюзорный мир видится ему не столь привлекательным: «Новый сон — новое счастье! Новый прием утонченного, сладостного яда!».

Если герои первого романа Достоевского еще не судили критически собственные мечты, то в последнем романе эта критика есть; можно говорить об эволюции типа. В самокритике героя, безусловно, невозможно не заметить голос автора-реалиста, воспитанного натуральной школой и пишущего в сентиментально-романтическом стиле, поскольку повествование ведется от лица героя.

При всем том все герои раннего творчества Достоевского остаются до конца мечтателями. Даже потеряв свою «мечту» (Макар Девушкин прощается с Варенькой, Мечтатель теряет Настеньку, а у Маленького героя ничего не остается, кроме прощального поцелуя M-me M* на губах), они не жалеют, так как именно эта мечта подарила им «целую минуту блаженства». «Да разве этого мало хоть бы и на всю жизнь человеческую?..». Так думает герой, но не автор.

Художественный мир Г. Флобера в романе В. Набокова «Король, дама, валет»

Егорова Екатерина Вячеславовна
Аспирантка Московского педагогического государственного университета, Москва, Россия

«Гоголь назвал «Мертвые души» поэмой; роман Флобера тоже поэма в прозе, но лучше построенная, с более плотной и тонкой фактурой» [Набоков: 249], — читаем о романе «Мадам Бовари» в «Лекциях по зарубежной литературе». Флобера автор лекций считал непревзойденным мастером мировой литературы и называл в числе немногих писателей, кому подражал.

Цель настоящей работы — соотнесение художественных систем писателей и их романов. Необходимо проследить, как восприятие Набоковым Флобера могло сказаться на структуре его раннего произведения.

Исследователи отмечали влияние на поэтику романа «Король, дама, валет» произведений Л. Толстого, И. Бунина, Л. Андреева, полотен М. Шагала и т. д. Сам Набоков в «Лекциях…» добавляет к этому списку О. де Бальзака, Т. Драйзера и Д. Джойса. Позже «Мадам Бовари» как некий катализатор создания книги упомянута в предисловии автора к американскому изданию. Собственное признание Набокова — веское основание для поиска общих образов и мотивов в двух произведениях. Литературоведы А. Филд, Л. Клэнси, Л. Токер и Дж. Конноли рассматривали роман «Король, дама, валет» в качестве пародии на «Мадам Бовари». Но ориентация на Флобера не сводится только к пародийному использованию текста романа.

Писатель К. Зайцев говорил о романе Набокова: «С исключительным стилистическим блеском автор воспроизводит абсолютное ничтожество и бессодержательность жизни» [Зайцев: 35]. В тех же словах Набоков определит флоберовских героев. Юного любовника Эммы Леона он назовет «тщеславным ничтожеством, которому лестно иметь любовницей настоящую даму» [Набоков: 205], и откажет всем, кроме Шарля, в способности любить. Набоковский Франц, похожий на Леона, столь же ничтожен в проявлении чувств. Лишь Драйер, подобно Шарлю, к финалу осознает свою глубокую привязанность к Марте.

Ни один рецензент не обошел вниманием форму набоковского романа. М. Слоним пишет о «стилистической сгущенности» [Слоним: 36]. Эту же характеристику Набоков ставит в заслугу Флоберу. Приступая к лекции, он заявляет: «Рассматривать роман мы будем так, как желал бы этого Флобер: с точки зрения структур <…>, тематических линий, стиля, поэзии, персонажей» [Набоков: 198]. В письме Луизе Коле Фло-

бер так характеризовал свой писательский метод: «Проза должна стоять с начала до конца прямо, как стена, украшения которой идут от самого фундамента, и чтобы в перспективе была видна большая сплошная линия» [Флобер: 289]. Особое внимание формальным приемам объединяет художественные системы писателей.

Героини романов внешне схожи. Их прически состоят из пробора посередине головы и пышного шиньона. Описывая волосы Марты, Набоков будто бы «собирает» характерные особенности Эммы, создавая лаконичный, но узнаваемый образ.

Исследовательница Н. Букс полагает, что в основе книги Набокова — музыкальная модель. «Король, дама, валет» определен ею как «роман-вальс» [Букс: 44]. «Танец в романе — метафора любовной страсти» [Там же: 45]. Марта тяготится тем, что ее муж не умеет танцевать. Того же стыдится и флоберовская героиня, в свою очередь плохо вальсирующая. Марта учит танцевать Франца; виконт — мадам Бовари. Учить танцу здесь — подготавливать к измене. Бал предполагает частую смену партнеров. Так, после тура вальса с Эммой тот же виконт танцует с дамой, умеющей хорошо вальсировать.

Значимый образ романа «Мадам Бовари» — слепой старик. Он появляется перед Эммой во время измен и перед смертью. В набоковском произведении есть похожий персонаж. Это сумасшедший фокусник Менетекелфарес, сосед Франца, следящий за изменами Марты. К финалу Франц и его подруга надоедают старику. Он хочет их кем-нибудь заменить, что также определенным образом подготавливает трагический исход книги.

Проблема автоматизма раскрывается в набоковском романе на всех уровнях. Это и образы манекенов, и статичное восприятие персонажами друг друга, и отсутствие у героев подлинных душевных переживаний. Но, погибая, Марта оживает, меняется, освобождается от автоматизма, в то время как Эмма уподобляется гальванизированному трупу. Флобер подчеркивает автоматизм настигающей героиню смерти описанием карающей ее страсти. Любовь, с помощью которой она хотела освободиться от рутины, вместо свободы довела ее до предела, превратив в труп. Смерть же Марты на мгновение, разрушив все замыслы героини, доказала ей, что в жизни невозможно быть автоматом.

Романы «Мадам Бовари» и «Король, дама, валет» объединяет одинаковая сюжетная схема, сходные образы героев, стилистическая безупречность, тщательная работа с композицией, особое внимание к вещному миру, значимые темы и мотивы — танца, автоматизма, власти денег и т. д. Мир романа «Мадам Бовари» органично вплетен в канву набоковского повествования. Однако смещены акценты: герои Набокова по сравнению с флоберовскими более жестоки, хищны, готовы убить ради собственной

выгоды. Но они и в большей мере куклы, которыми играют такие же куклы, а всеми вместе — безжалостная, как они сами, Судьба. И если Эмма сама выбирает себе смерть, то за Марту, полагающую, что она способна решить за другого, все определит слепой Случай. Он не даст ей почувствовать ни любви к жизни, ни раскаяния, ни даже возможности понять, что пришла смерть. Набоков в этом направлении идет дальше Флобера, еще более запутывая своих героев, до предела погружая расчетливых обывателей в сферу иррационального.

Литература

Букс Н. Эшафот в хрустальном дворце: О русских романах Владимира Набокова. М., 1998.

Зайцев К. Защитный цвет // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М., 2000.

Набоков В. В. Лекции по зарубежной литературе. СПб., 2010.

Слоним М. Молодые писатели за рубежом // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова. М., 2000.

Флобер Г. О литературе, искусстве, писательском труде. Письма. Статьи: В 2 т. М., 1984. Т. 1.

Образ Италии в «Серапионовых братьях» Э. Т. А. Гофмана (рассказы о художниках)

Жданова Лия Искандеровна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

«Романтики были убеждены, что человек создан для мира светлого и гармоничного, что человеческая душа с ее вечной жаждой прекрасного постоянно стремится к этому миру. Они утверждали, что этот идеал, бесконечно далекий от уныло-деловой повседневности буржуазного века, может осуществиться лишь в творческой фантазии художника — в искусстве» [Чавчанидзе: 206].

В творчестве Гофмана этот мир более всего воплотился в образе Италии. Наш анализ мы посвятим этому образу, сосредоточившись на одном аспекте темы — жизни художников. Проанализируем три рассказа из цикла «Серапионовы братья»: «Мейстер Мартин бочар и его подмастерья», «Выбор невесты» и «Синьор Формика».

В рассказе «Мейстер Мартин бочар и его подмастерья» (1818) речь идет о непростом выборе, перед которым оказываются два друга, Фридрих и Рейнхольд: личное счастье или призвание? Из-за любви к Розе, дочери бочара Мартина, они оставляют свои занятия и уходят в ученики к ее отцу.

Сюжет построен на взаимоотношениях друзей, одинаково умных, красивых, благородных, но разных. Фридрих, прежде мечтавший стать золотых дел мастером, очень добр, открыт, его душа чиста, как слеза ребенка. Рейнхольд же совсем другой. Он воспринимается всеми как чужой, кажется, «что он привык жить с какими-то высшими существами и принадлежит к другому, не нашему миру». Лишь в конце рассказа Рейнхольд раскрывает свою тайну: он художник, живописец. «В ранней юности жил я в Италии, стране искусства, и там под руководством великих художников загорелась ярким огнем искра моего таланта. Скоро картины мои стали известны во всей Италии...».

Рейнхольд первым осознает, что не может променять свое искусство на что-то другое: «Бочарное ремесло опротивело мне, а мысль связаться с ним навсегда путем женитьбы испугала меня, точно перед глазами моими отворили дверь тюрьмы с готовым столбом, чтобы меня приковать». Он являет из себя настоящую цельную романтическую натуру. Он решает потерять живую Розу, чтобы обрести ее в своих творениях. Предпочитает идеальный мир одинокого художника земному счастью. И этот мир красоты и свободы Рейнхольд находит в Италии, куда возвращается навсегда в финале повествования.

Рассказ «Выбор невесты» (1819) также повествует о судьбе молодого художника, стоящего на перепутье. Однако Эдмунд Лезен резко отличается от возвышенного Рейнхольда: он молод, легкомыслен и предпочитает жить в реальном мире, а не отказываться от него, взамен создавая свой. Выбор, совершенный Рейнхольдом в одиночку, Эдмунду помогает сделать таинственный Леонгард, друг и наставник, к тому же обладающий магическими способностями. В обмен на руку девушки, в которую тот влюблен, Эдмунд обещает Леонгарду отправиться в «чудную страну, колыбель моего дорогого искусства» и там продолжить свое обучение.

Леонгард держит свое слово, и в результате чудес и различных диковинных хитросплетений сюжета Эдмунд получает невесту и выполняет свое обещание — уезжает на год в Италию. Но в итоге мы видим: «Эдмунд уже более года живет в Риме, и некоторые уверяют, будто переписка его с Альбертиной становится заметно холодней. Кто знает, может быть, со временем даже вопрос об их свадьбе канет в вечность». Так же, как и в предыдущем рассказе, Италия знаменует разрыв между романтическим героем — Творцом и миром будничным.

Третья новелла — «Синьор Формика» (1819) помогает раскрыть тему еще глубже. Само действие в ней происходит в 17 веке, в Риме, а главные герои — итальянские художники: выдающийся мастер эпохи барокко Сальватор Роза и его протеже, молодой врач Антонио, также видящий свое настоящее призвание в живописи.

Фабула очень близка к «Выбору невесты»: Сальватор помогает своему другу сначала получить признание в художнической среде Рима, а после выкрасть возлюбленную у ее дяди, чем впоследствии сильно усложняет себе жизнь.

По сравнению с предыдущими рассказами в «Синьоре Формика» усложнена социальная проблематика. Италия здесь предстает не как идеализированный мир, Эдем для художника, а абсолютно реальная страна со своими проблемами, из которых главная — непонимание, неприятие художника его средой. Еще в самом начале Сальватор отмечает: «Нынче для искусства настало тяжелое время. Кажется, сам дьявол вздумал сеять раздоры между художниками, чтобы погубить и их, и само искусство».

И в конце новеллы он, устроив счастье Антонио и Марианны, сам в полной мере ощущает шипы непростого своего поприща. На него незаслуженно обрушивается весь город, нанося удар по самому дорогому — его творчеству.

Но Италия не была бы Италией в понимании Гофмана, если бы в ней не было панацеи для истинного творца. От несправедливых упреков Рима Сальватор уезжает во Флоренцию, где ему дарят свою поддержку и понимание лучшие люди эпохи, а сам он обретает свой творческий рай.

Таким образом, с течением времени мировоззрение Гофмана и его видение Италии как края обетованного, прибежища от людского непонимания великого Искусства, меняется. Сначала для него это некая полуабстрактная страна, свершение всех чаяний Художника, указывающее на возможность его гармоничного существования в мире. Затем образ обрастает новыми смыслами, становится более земным, реальным. Необходимость выбора семья / творчество усложняет и драматизирует ситуацию, а сама Италия, оказывающаяся синонимом искусства, обретает правдоподобность. Но даже в последнем рассказе, где Bella Italia раскрывается как абсолютно реальное место, полное внутренних противоречий, она не оставляет художника в беде, а спасает, уводит его от бед. И с этим убеждением Гофман не расстался до конца своей жизни.

Литература

Чавчанидзе Д. Л. Романтический мир Эрнста Теодора Амадея Гофмана // Гофман Э. А. Золотой горшок и другие истории. М., 1976.

Гофман Э. А. Серапионовы братья. М., 1929.

Влияние творчества О. Генри на рассказы А. С. Грина

Ляпина Анастасия Алексеевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Вопрос о влиянии творчества О. Генри (1862–1910) на рассказы А. С. Грина, несмотря на сходство некоторых произведений, затрагивался лишь немногими исследователями (В. Хрулев, Ц. Вольпе) и не рассматривался подробно в связи с тем, что многие отечественные и зарубежные литературоведы (Б. Эйхенбаум, Дэминг Браун и др.) считали, что рассказы американского писателя впервые были опубликованы в России в 1923 году, а до этого времени были не известны русскому читателю. Действительно, к 1923 году А. С. Грин (1880–1932) сформировался как писатель, и некоторые из его рассказов, которые можно было бы сопоставить с произведениями О. Генри, уже были написаны. Однако в результате исследований, проведенных автором данных тезисов, были уточнены представленные И. М. Левидовой [Левидова: 234] выходные данные первой публикации американского новеллиста в России: в 1915 году в Петрограде был издан сборник его рассказов «Сердце Запада», в котором были опубликованы 18 наиболее известных произведений. Эта дата допускает влияние писательского таланта О. Генри на творчество Грина, который в то время жил в северной столице и жадно читал любую переводную литературу.

По классификации Б. М. Эйхенбаума, основное место в творчестве О. Генри занимают «новеллы сюжетного типа» [Эйхенбаум: 174], отличительными чертами которых являются однособытийность и ярко выраженная кульминация, с чем связано преобладание действия над рассуждениями, описаниями и психологическим анализом. Грин был одним из немногих русских писателей, развивавших подобный тип новеллы, поэтому сходство сюжетов и композиции ряда его рассказов с новеллами О. Генри представляется закономерным.

Одной из главных особенностей новелл О. Генри является построение сюжета с несколькими вариантами развязки одной истории, последний из которых представляет все события в неожиданном свете. Грин обычно придерживался линейной хронологии, однако и в его рассказах появляются попытки «игры» с читателем, прием обмана читательских ожиданий, непредсказуемая концовка или, по крайней мере, ее двоякое разрешение. Сходства в организации сюжета проявляются, например, при сопоставлении новеллы О. Генри «Золото и любовь» с рассказом Грина «Легенда о Фергюсоне» (1927). В обеих историях читателю представляется традиционная развязка, описанная в нарочито романтическом свете, далее рассказчик напрямую обращается к читателю с предположением, что по-

следний, конечно же, не поверил такому финалу и хочет узнать правду. После чего представляет «настоящую» развязку, в которой нет ничего таинственного. Так, в новелле О. Генри не чудо, а прекрасно подготовленный спектакль изменил судьбу героев, а в рассказе Грина фантастические события оказываются игрой воображения. Интересно, что Грин в данном произведении усложнил традиционную для новелл О. Генри двойную развязку, добавив третью интерпретацию истории, объединившую элементы первых двух объяснений событий. При сходстве композиционных структур трактовки историй различны: композиция новеллы О. Генри подчеркивает идею торжества денег в мире, а Грин отстаивает мысль о победе чувств над корыстными соображениями.

Помимо сходств композиции («Горящий светильник» О. Генри и «Зеленая лампа» (1930) Грина, «Сон» О. Генри и «Зверь Рошфора» (1915) Грина и т. д.) в творчестве обоих писателей появляются общие мотивы. Например, мотив накопления денег, при этом у героев всегда есть цель, ради которой они отказывают себе во многом необходимом. Подобная ситуация воссоздается в рассказах О. Генри «Мишурный блеск» и Грина «Каждый сам миллионер» (1917). Однако герой американского писателя копит деньги для развлечений, для героя Грина миллион становится самоцелью, после его получения герой не знает, на что его потратить. Поэтому в рассказе «Мишурный блеск» мотив накопления связан только с забавной ситуацией, в которую попал герой, а в рассказе «Каждый сам миллионер» этот же мотив приводит к трагедии.

В рассказах О. Генри и Грина можно обнаружить мотив неудавшегося сюрприза, который готовят друг для друга небогатые герои: так, в рассказе О. Генри «Дары волхвов» героиня продает свои волосы, чтобы купить мужу цепочку для часов, а тот продает часы, чтобы купить ей гребень. В рассказе Грина «Новогодний праздник отца и маленькой дочери» (1922) отец писал огромную книгу, надеясь на вырученные деньги жить вместе с дочерью, а девочка, думая порадовать отца, во время уборки нечаянно сжигает его труд. Интересно, что в каждом из рассказов представлена трагическая ситуация, исчезает одна из опор, поддерживавших смысл существования героев. Однако в данном случае рассказ завершается не в мрачных, а светлых тонах: гармония в семье из-за этого сюрприза не нарушается, а наоборот укрепляется в рассказах и О. Генри, и Грина.

Объединяют также рассказы О. Генри и Грина герои с похожими характерами и поведением; особое внимание авторов к цветовой символике, что видно уже из названий (например, «Пурпурное платье» О. Генри и «Серый автомобиль» (1925) Грина); афористичность речи; ироничная номинация героев; разговор с читателем и многое другое. Однако установки писателей и цели их творчества были различными, поэтому общ-

ность некоторых приемов, которые они использовали, лишь подчеркивает своеобразие писательского дара каждого.

Литература

Левидова М. О. Генри и его новелла. М., 1973.
Эйхенбаум М. О. Генри и теория новеллы // Эйхенбаум Б. М. Литература: Теория. Критика. Полемика. Л., 1927.

Особенности номинации предмета в фантастической литературе («Хоббит, или туда и обратно» Дж.Р.Р. Толкиена)

Нестерова Евдокия Антоновна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Мир произведения фантастической литературы строится по другим принципам, чем произведение реалистическое. Эти принципы проявляются и на стилистическом уровне. В данной работе нас интересовал аспект номинации предмета в классическом фэнтези.

Объектом рассмотрения является кольцо, предмет, появляющийся в цикле произведений Дж.Р.Р. Толкиена — «Сильмариллион» (1977), «Хоббит, или Туда и обратно» (1937), «Властелин Колец» (1954–55). *Кольцо Всевластья* выступает центральным сюжетообразующим элементом книги Дж.Р.Р. Толкиена «Властелин Колец», но первый раз фигурирует в «Хоббите…». Таким образом, кольцо — один из важных предметов в данном художественном мире. Мы решили выявить особенности этого предмета с ранних стадий создания образа — образ кольца значительно отличается от книги к книге.

В структуре повести «Хоббит, или туда и обратно» естественно рассматривать кольцо как деталь, играющую несущественную роль. Оно впервые упоминается в 9 главе в связи с Голлумом, второстепенным персонажем.

В «Хоббите…» кольцо представлено тремя разными точками зрения — Голлума, его (формально) первого владельца, Бильбо — главного героя, его получившего, — и точкой зрения повествователя (возможно, того же Бильбо много лет спустя). Каждая из них представляет свое семантическое поле.

Бильбо оценивает кольцо с практической точки зрения, но, в отличие от Голлума, не видит причин считать его несравнимой ценностью (для сравнения, Аркенстон, главное сокровище клада, производит на Бильбо большее впечатление), хотя замечает его необычные свойства *an invisible ring, magic ring*. В процессе использования кольца Бильбо постепенно на-

чинает ценить его — кольцо оказывается полезной «вещицей» (в 8 эпизодах из 13, в которых оно упоминается, выступает в качестве помощника, причем в 6 оно спасает или защищает хоббита). Хотя он и хранил кольцо впоследствии «в великой тайне», использовал он его, например, чтобы избежать общения с «неприятными посетителями» в Шире. Не только повествователь говорит о *его*, то есть Бильбо, кольце, но и сам хоббит называет его *my ring* — он считает себя его хозяином и придумывает объяснения этому *Ring-winner*. Здесь кольцо переходит в номинацию самого Бильбо. Обладает кольцо положительными коннотациями и в номинациях *a very fine thing*.

Все номинации, данные кольцу Голлумом, подчеркивают его уникальность и ценность; они имеют нейтральную или ярко выраженную положительную коннотацию, которая усиливается за счет использования цепочек номинаций-характеристик, в которых синонимы создают эффект чрезмерности качества и невозможности полностью описать истинную ценность кольца. Номинации в речи Голлума выявляют уникальность кольца Они выявляют в первую очередь отношение персонажа, для Голлума это экстраординарная, неоценимая вещь. Он отказывается от всего мира ради кольца (что мы точно узнаем из «Властелина Колец»), давно утратил разницу между собой и кольцом, что особенно очевидно в номинациях кольца.

Одной из наиболее интересных является *precious, my precious*, употребленные только Голлумом. Важно, что в большинстве случаев невозможно точно определить денотат номинации. Как минимум один раз это автономинация: «If precious asks…» Два раза он называет так кольцо: «It came to me on my birthday, my precious». Сам Голлум называет его *our precious present, наш дорогой подарок*.

Важно, что ни с кем другим Голлум себя ни разу не «путает» и не объединяет. Номинации, характерные для кольца, начинают влиять на наименования других объектов. Голлум использует местоимение для неодушевленных существительных *it* в качестве обращения к Бильбо, и также он говорит о себе: «Praps ye sits here and chats with it a bitsy, my preciouss. It like riddles, praps it does, does it? Может, вы посидит здесь и поболтает немного с этим, моя драгоценность. Это любит загадки, может, любит?» Голлум говорит о себе *he он*, *we — us мы — нас*, при этом в его речи неправильно и согласование чисел — *we doesn't, ye sits*. К Бильбо по мере знакомства он обращается *ye вы*, *он* и *it оно*.

Тенденция к объединению заложена в самом слове *precious*. В английском языке это существительное и прилагательное, причем и в конструкции они не различаются: равно возможно «моя драгоценность» / «мое драгоценное», отрицательная коннотация отсутствует.

Номинации в речи повествователя в основном раскрывают объективные свойства кольца. Оно делает своего обладателя невидимым. Однако, если для Голлума это свойство — гарантия выживания, то повествователь подчеркивает, что это лишь частичная защита для одного существа. Именно из авторских номинаций читатель узнает о некоторых не слишком положительных чертах кольца. Так, оно утомляло Голлума и раздирало ему кожу. Более того, оно коварно: момент, когда оно соскальзывает с пальца Бильбо, повествователь называет «последней хитростью» кольца — значит, были и другие.

Повествователь в целом оценивает кольцо нейтрально, отмечая и его особые свойства, и обычные, как положительные аспекты владения кольцом, так и отрицательные. Он представляет в произведении объективную точку зрения.

Итак, отношение Голлума и Бильбо к кольцу обосновано взаимодействием каждого из героев с ним. Речь идет не о противопоставлении кольца как хорошего / плохого, но как чрезвычайно положительного и обычного, хотя и полезного (Бильбо считает, что кольцо могло получить негативные свойства от Голлума). Оценки мотивированы в первую очередь отношением героев к нему. При этом отношение Бильбо к кольцу меняется, он все больше ценит его, склонен считать своим, с появлением кольца у него повышается самооценка. Кроме того, авторская позиция вводит как минимум намек на отрицательные характеристики данного предмета. Кольцо наделяется сложно соотносимыми признаками, что заставляет нас рассматривать его как непонятный, загадочный объект, который далеко не сразу раскрывает свои внутренние свойства.

И. С. Тургенев и Г. Джеймс: сравнительный анализ методов психологического повествования

Николенко Мария Павловна
Аспирантка Самарского государственного университета,
Самара, Россия

В современной научно-критической литературе нередко говорится о близости художественных методов И. С. Тургенева и Г. Джеймса. Для того чтобы понять, насколько это обосновано, мы провели сравнительный анализ романов «Дворянское гнездо» и «Женский портрет».

Начав анализ с вопросов нарративной техники, мы вычленили в «Женском портрете» голоса трех различных повествователей.

Позиция Повествователя 1 — позиция человека, давно знакомого с персонажами и потому позволяющего себе говорить не только о том, что доступно объективному наблюдению в данный момент, но и, на-

пример, о прошлом героев, а также делать некоторые обобщения и выводы.

Повествователь 2 — синхронный наблюдатель. Он регистрирует лишь то, что мог бы увидеть и понять сам читатель, если бы вдруг, ни о чем предварительно не осведомленный, оказался на месте событий. Такое повествование заостряет читательское внимание, помогает «включиться» в мир произведения.

Позиция Повествователя 3 наиболее условна. Он не скован ни временными, ни пространственными рамками, ни рамками какого бы то ни было одного сознания и может «вчувствоваться» то в одного, то в другого героя, обеспечивая освещение реальности сразу в нескольких субъективных ракурсах (в этом заключается принцип «многосубъектного сознания», основанный на применении метода «точки зрения»). Озвучивая потаенные мысли и чувства героев, Повествователь 3 сохраняет и собственный голос: он соотносит факты душевной жизни персонажей друг с другом и с реальностью, сообщает то, что пониманию персонажа недоступно.

Позиции Повествователя 1 и Повествователя 2 имеют приблизительные аналоги в нарративной структуре «Дворянского гнезда». Позиция же Повествователя 3 принципиально неприемлема для тургеневского субъекта повествования, поскольку предполагает частые прямые вторжения в сознание героя, нередко пересекающие даже границы его самопонимания и, как правило, не подкрепленные никакими специальными мотивировками. Тургенев, при всем своем внимании к внутреннему миру персонажей, сохраняет по отношению к этому миру определенную дистанцию. На страницах тургеневских романов господствует принцип «тайного» психологизма, согласно которому глубинные психологические процессы изображаются через их внешние проявления. Прямые суждения о мыслях и чувствах героев невозможны без опоры на факты эмпирической реальности.

И Тургенева, и Джеймса нередко называют художниками «объективными», но содержание «объективности» двух писателей оказывается различным. «Объективность» Джеймса основана на многогранном («стереоскопическом») отображении действительности в различных «субъектных призмах». Для Тургенева «объективность» несводима к совокупности личных восприятий. Более того, в силу невероятной сложности и противоречивости человеческой души, в силу невозможности полного преодоления одиночества человека в мире, личностное восприятие другого представляется ему доступным лишь в ограниченной мере. Поэтому тургеневская «объективность» предполагает преимущественную опору на факты и не допускает прямого вторжения повествователя в сознание героя.

То есть «объективность» Тургенева не допускает как раз того, что является неотъемлемой частью «объективного» повествования Джеймса.

Переходя к сюжетно-композиционной организации романов, следует отметить, что сходство их главных героинь представляется нам лишь поверхностным. Различны и пути, предназначенные Изабелле Арчер и Лизе Калитиной их создателями. Путь Изабеллы можно представить как движение из пункта А в пункт Б: от надежд к разочарованию. Путь Лизы — это колебание вокруг отправной точки и возвращение в нее же. Она появилась перед нами уже сформировавшейся и на протяжении действия романа только проверяла свои идеалы на прочность.

Проанализировав некоторые аспекты образа тургеневской героини, мы можем с уверенностью заключить, что несомненной ценностью для автора «Дворянского гнезда» является не признающий никаких внешних ограничений духовный поиск, а также бескомпромиссная верность социально-нравственному идеалу, полученному в результате такого поиска. Что же касается «Женского портрета», то в какой-то момент может показаться, что и героиня, и сам автор превыше всего ценят в человеке безупречность с точки зрения художественного вкуса. Очень уж часто звучит в романе мотив аристократизма, изысканности. На самом деле этические ценности не менее значимы для англо-американского писателя, чем эстетические, просто их эксплицирование представляется ему проблематичным: реализация нравственных ценностей часто требует общности людей, а Джеймс принадлежал культуре более индивидуалистической, чем русская. Кроме того, возможно, уже в конце 1870-х писатель улавливал духовную атмосферу рубежа веков, предугадывал ситуацию кризиса традиционных ценностных систем

Можно утверждать, что влияние прозы И. С. Тургенева на творчество Г. Джеймса лишь в незначительной степени затрагивает художественную структуру романа «Женский портрет». И в этом нет ничего удивительного. Как отмечал сам Джеймс, двое, наблюдающие жизнь каждый из своего окна, никогда не увидят одного и того же: с этим нельзя не согласиться, тем более, если эти двое принадлежат разным культурам, разным поколениям, и главное, если каждый из них — самобытный художник, чье творчество уже более века вызывает любовь читателей во всем мире.

Литература

Маркович В. М. Человек в романах И. С. Тургенева. Л., 1875.

Тургенев И. С. Дворянское гнездо // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1981. Т. 6. С. 5–159.

Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб., 2000.

Booth W.C. The Rhetoric of fiction. Chicago, 1968.

James H. The Portrait of a Lady. M., 2006.

Апокрифическое начало в творчестве Л. Андреева (на материале рассказа «Бен-Товит»)

Овчаров Дмитрий Вячеславович
Магистрант Белорусского государственного университета, Минск, Белоруссия

Апокрифическое начало в творчестве Л. Андреева наиболее ярко выражено в форме литературного апокрифа. Под апокрифическим началом в литературе мы понимаем индивидуальное или коллективное художественное переосмысление библейских образов и событий. Литературные апокрифы — это такие художественные произведения, в которых эпизоды Священного Писания трансформируются в литературный сюжет. Попадая в литературный апокриф, библейское семантическое пространство видоизменяется, однако сохраняет ряд формальных и содержательных признаков. Использованное таким образом библейское семантическое пространство мы будем называть «управляющей формой», а ее конкретные реализации в тексте — «маркерами управляющей формы».

В рассказе «Бен-Товит» Л. Андреевым в качестве управляющей формы был выбран Новый Завет. Текст «Бен-Товита» является своеобразным смысловым палимпсестом: история иерусалимского торговца записана поверх евангельской истории, причем «текст» последней сознательно не затерт должным образом и время от времени проступает между слов андреевского рассказа. Изложение истории Бен-Товита в формате палимпсеста обретает полифоническое звучание.

Система маркеров управляющей формы однозначно отсылает нас к конкретному эпизоду из жизни Иисуса Христа. Спутанный клубок мотивов Христа и толпы в совокупности с маркерами образуют такое художественное пространство, в котором незначительный эпизод из жизни Бен-Товита накладывается на весь земной путь Иисуса.

Специфика нарратива в «Бен-Товите» заключается в ритмичном включении в повествовательную ткань маркеров управляющей формы. Каждое использование маркера актуализирует оппозицию между социально-бытовым микромиром Бен-Товита и сакральным пространством Евангелия. Повествователь использует маркеры с такой частотой, которая необходима, чтобы образ Бен-Товита в сознании читателя постоянно находился в евангельском контексте.

Мотивы Христа в тексте служат для парадоксального сближения образов Иисуса и Бен-Товита, формируя центральную оппозицию «мученичество распинаемого Христа и «мученичество» Бен-Товита, страдающего от зубной боли». Бен-Товит вспоминает, как накануне «выменял своего старого осла на молодого и сильного». Евангельское пространство,

актуализированное в начале рассказа, определяет смысловую нагрузку всех элементов текста, поэтому упоминание осла связано с триумфальным въездом Иисуса в Иерусалим. Аналогично введение мотива гвоздей, воды, призванной унять боль, и страданий Бен-Товита, представляющих сниженный образ страстей Христовых. Зубная боль так сильна, будто главного героя «заставили жевать тысячу раскаленных докрасна острых гвоздей». Бен-Товит набирает в рот холодной воды, желая унять боль, однако вода помогает ненадолго, и боль возвращается с новой силой — Иисус, испытывая жажду на кресте, просил пить, но получил пропитанную уксусом губку и не утолил жажды. Нос Бен-Товита побледнел от страданий — в евангельском семантическом пространстве, где Христос испытывает подлинные страсти, мука главного героя приобретает трагикомических оттенок. «Легкое ощущение боли» переходит у Бен-Товита в стенание от боли, а в конце рассказа главный герой повторяет путь Христа, проходит той же дорогой, которая ведет от Иерусалима к Голгофе, только зубы у него уже не болят. Таким образом оппозиция «мученичество Христа — «мученичество» Бен-Товита» получает композиционное и смысловое завершение.

Принципиальная христоцентричность Евангелия иррадиирует в микромир Бен-Товита не только на уровне мотивов, но и на уровне сюжета: дети прибегают к нему и говорят об *Иисусе Назорее* (третий маркер), которого ведут мимо его дома. Кричащая толпа следует за Христом, идущим от Иерусалима к Голгофе. Бен-Товит сравнивает ее с пылящим стадом, что в новозаветном семантическом пространстве связано с представлением о Христе-пастыре, в рассказе это Пастырь, ведомый своей паствой-стадом на казнь. Бен-Товит — сам часть этого стада, он по причине болезни остался дома и не может присоединиться к кричащим. Повествователь подчеркивает «стадность» Бен-Товита, говоря: «И от этого представления боль освирепела, и он часто замотал обвязанной головой и замычал». Бен-Товит так же, как и толпа в Евангелии, требует чуда у Христа, чтобы уверовать: «Ну конечно! Пусть бы *Он* исцелил вот мою зубную боль». С толпой связан последний маркер: среди людей, собравшихся на Голгофе, повествователь выделяет «какие-то *коленопреклоненные фигуры у подножия среднего креста*» — это женщины, которые следовали за Христом.

Соположение образов Бен-Товита, Христа и толпы в контексте евангельской истории выявляет ведущую семантическую оппозицию рассказа — «исторический момент и толпа». Автор утверждает неспособность толпы осознать значение исторического события, свидетелем которого она является. Трансформация библейского пространства в рассказе «Бен-Товит», его апокрифическая природа предполагает соответствие следую-

щим требованиям: во-первых, текст погружен в библейское семантическое пространство. Для этого Л. Андреев использует специальные маркеры: прецедентные имена собственные (Иисус Христос, Иисус Назорей), элементы библейского хронотопа (Голгофа), элементы фабульной структуры Евангелия (распятие Христа, указание на чудеса исцеления, коленопреклоненные фигуры у среднего креста), знаковую орфографию (*О*н исцелял слепых); во-вторых, Л. Андреев использует «фигуру умолчания»: образ Христа практически отсутствует в тексте и в то же время заполняет собой все художественное пространство произведения. Такой эффект достигается использованием маркеров управляющей формы и комплекса мотивов Христа и толпы, связанных с главным героем.

Л. Н. Толстой и Б. де Сен-Пьер: «Суратская кофейная»

Панкратова Мария Николаевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

«Суратская кофейная» — переложение одноименной новеллы «Le Café de Surate» Бернардена де Сен-Пьера (Bernardin de Saint-Pierre), написанной в 1791 г. О завершении работы над переводом Толстой упоминает в письме к В. Г. Черткову от 23 января 1887 г. Толстой сохранял интерес к «Суратской кофейной» в течение, по крайней мере, 19 лет. После первой публикации в «Северном вестнике» (1893, № 1), он в 1906 г. отобрал новеллу для «Круга чтения». Что же так привлекало внимание Толстого к этому произведению, какие изменения и зачем он вносил в текст при переводе?

Новелла де Сен-Пьера описывает спор о сущности Бога, произошедший в суратской кофейне, во время которого ученик Конфуция рассказал собравшимся про другой спор, на Суматре, о сущности Солнца, свидетелем которого он был. В основе «Суратской кофейной» лежит платоновское сравнение света Истины со светом Солнца. Через это сравнение Истина уподобляется Солнцу и приобретает пространственные характеристики, что ведет к экуменистическому пониманию Божества. Каждый собеседник, рассуждающий о свойствах Солнца, осведомленнее предыдущего и очерчивает все большую территорию, освещаемую Солнцем. Критерием истинности веры для посетителей кофейной оказывается ее распространенность, ее пространственное расширение. Но в споре посетителей кофейной, по мысли автора, перед нами ложное расширение. Хотя каждый оратор и перечисляет в доказательство истинности своей веры страны, где ее приняли, он жестко ограничивает свет Истины рамками своей религии. Как говорит ученик Конфуция, каждый народ хочет «заключить» Бога в своем храме.

Переводя де Сен-Пьера, Толстой хотел выделить эту параллель двух споров о Боге и о Солнце, максимально сблизив их описания. Во-первых, Толстой сократил подробности биографии персидского богослова (несбывшаяся мечта проповедовать в Исфахане и отрицание Божественной справедливости), поскольку их нельзя применить к слепцу с Суматры. Во-вторых, Толстой исключает и следующее замечание ученика Конфуция: «je vais vous en citer un exemple qui est encore tout frais à ma mémoire». История слепца с Суматры не передана как дорожное впечатление, в традиции сентиментального путешествия, которое внезапно вспомнилось, оно не должно ослаблять своей случайностью параллель: Истина — Солнце. В-третьих, Толстой исключает рассказ лоцмана о Солнечной системе. Сведения о том, что, например, Сатурн имеет 30 тысяч лье в диаметре, мешают своей конкретностью проводить основное сравнение.

Детали у де Сен-Пьера вообще занимают принципиально иное место, т. к. древняя параллель Свет Истины — солнечный свет — осложняется в «Суратской кофейной» руссоисткими поисками гармонии в природе. Опираясь на глубинное сродство между человеком и окружающим его миром, ученик Конфуция может для разрешения спора о Боге привести в пример бег Солнца. Просветительское утверждение тесной связи человека и природы, человека и среды требует соответствующего выбора пейзажа и социума, в котором находится герой. Толстой избавляется от местного колорита и эмоций, как на уровне описаний, например, заменяя Красное море Черным, так и на уровне речи персонажей. Например, вопрос протестанта в новелле де Сен-Пьера: «Comment pouvez-vous restreindre le salut des hommes à votre communion idolâtre?» Толстой переводит: «Как можете вы говорить, что спасение возможно только в вашем исповедании?». Он типизирует персонажей, предпочитая характерные подробности, вместо, например, еврея портного появляется меняла.

У де Сен-Пьера речь случайных посетителей кофейной изобилует риторическими вопросами. Если не учитывать заключительную речь ученика Конфуция, то из 6 риторических вопросов де Сен-Пьера Толстой оставляет только 3. Риторика философского диспута заменяется разговорной речью. Например, на вопрос персидского богослова, есть ли Бог, кафр отвечает: «Qui peut en douter?». Ответ раба у Толстого иной: «Разумеется, есть!». Избавившись от формальных признаков богословского спора, Толстой постоянно подчеркивает его философскую тематику — поиски истины. Например, у де Сен-Пьера турок говорит: «Padres, comment pouvez-vous borner la connaissance de Dieu à vos églises?», у Толстого эта реплика звучит так: «Напрасно вы так уверены в истине своей римской веры».

Хотя разговорный стиль в переложении Толстого приближает персонажей к читателю, в его тексте присутствуют рефрены, создающие эффект вневременности. У де Сен-Пьера есть рефрен «Apprenez que / apprenez donc que». Толстой характеризует каждого нового персонажа номинацией «бывший тут», «сидевший тут» и увеличивает число рефренов. Оставаясь частью диалога, реплики, обрамленные рефренами, приобретают автономность.

Итак, можно сказать, что эффект расширения времени, который дают рефрены, разговорный стиль, ритмизация прозы, обнажение параллели: свет Солнца — свет Истины, редукция местного колорита, в частности в изображении персонажей изменяют жанровый облик оригинала. Толстой обостряет до предела идею, придавая новелле черты притчи. Он сближает описания богов разных религий и называет причиной раздора в делах веры самолюбие (де Сен-Пьер — честолюбие (l'ambition)).

Литература

De Saint-Pierre B. La chaumière indienne; le café de Surate, etc. Londres, 1824. P. 95–108.

Толстой Л. Н. Собрание сочинений: В 22 т. М., 1982. Т. 12. С. 116–122.

Роль мотива детства в создании концептуального единства романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы»

Парышева Ирина Александровна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Художественное единство важно для любого литературного произведения, и в особенности для произведений большой формы. «Братья Карамазовы» Достоевского — наиболее сложный по своей проблематике и художественной структуре из всех романов писателя. В романе «подведен художественный итог различных устремлений писателя, достигнут наиболее широкий и разносторонний синтез его творческих исканий и достижений» [Фридлендер: 326]. Современные читатели воспринимают роман как органичное художественное целое. Однако первые критики его романов (в частности Н. Н. Страхов) неоднократно ставили под сомнение их художественное единство. В современном достоевсковедении единство романов усматривается в единстве его творческой концепции, что проявляется в варьировании сходных мотивов в разных сюжетных линиях, вставках. Исследователи считают, что писатель не только не считал такое изобилие вставных историй лишним, но и «сознательно планировал их множественность» [Кашина: 37].

Детская тема — одна из констант всего творчества писателя. В системе персонажей романа много образов детей: младенцы — живые, умершие, привидевшиеся во сне («Дите»); маленькие дети (до 7–8 лет), которыми восхищается Иван в своих «картинках»; девочка, исцеленная Христом в «Легенде о великом инквизиторе»; «пузыри», оставленные на попечение Коли Красоткина; подростки (Коля Красоткин, Лиза Хохлакова, Илюша Снегирев и др.). Важны указания на возраст. Младенцы и дети до 7–8 лет — дети непорочные, о которых говорит Иван: «Дети, пока дети, до семи лет, например, страшно отстоят от людей: совсем будто другое существо и с другою природой» [Достоевский: 220]. «Деток любите особенно, ибо они безгрешны, яко Ангелы, и живут для умиления нашего, для очищения сердец наших», — говорит старец Зосима [Достоевский: 289]. В подростках же начинается формироваться личность, самосознание, что сопряжено с внутренней борьбой, с выработкой критериев добра и зла. Так, Лизой Хохлаковой временами овладевает какое-то злое настроение, тяготенье к чему-то преступному, например, ей хочется поджечь свой дом. Илюша подкидывает бродячей собаке кусок хлеба с иголкой. В этот период формирования личности важен наставник. Мотив наставничества объединяет разные сюжетные линии романа. В жизни Зосимы позитивную роль сыграл его брат Маркел; отец Паисий и Зосима стали наставниками для Алеши; Алеша становится наставником для Лизы, Коли Красоткина, Илюшечки. В свою очередь Коля Красоткин влияет на мальчиков своего возраста. Показательно, что у Ивана и Дмитрия Карамазовых таких наставников не было, хотя в романе упоминаются персонажи, добро которых Дмитрий запомнил (Григорий, доктор Герценштубе).

Тема детства у Достоевского не исчерпывается изображением детских персонажей. В его творчестве один из ведущих мотивов — изображение детских черт в поведении взрослых. Это особенно четко видно в «Легенде о великом инквизиторе». Здесь взрослые сравниваются с детьми, но это сравнение не в их пользу: они беспомощны, малодушны, покорны воле Великого Инквизитора. В основном сюжете романа, с одной стороны, во многих взрослых персонажах нет ничего детского, что, как правило, является знаком негативной авторской оценки (Федор Павлович, Смердяков, Миусов); с другой стороны, взрослые бывают легковерны, как дети, авторское отношение к ним снисходительно-ироничное (такова госпожа Хохлакова); в-третьих — черты детскости, детская улыбка героев явно свидетельствуют о симпатии к ним автора (Грушенька, Иван, Дмитрий и прежде всего Алеша Карамазов). Ведь именно в «детскости», в детской непосредственности Алеши Карамазова, в сочетании с твердой нравственной позицией, духовной состоятельностью, состоит его при-

влекательность. Алеша многим кажется ребенком, «человеком странным, даже чудаком» [Достоевский: 5]. Чрезвычайно важен возраст Алеши, он только вышел из детства и вступает во взрослую жизнь. Детскость не мешает ему пройти через испытания, «через большое горнило сомнений», организовать братство и сохранить детское сердце.

Литература

Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1990. Т. 14.
Кашина Н. В. Человек в творчестве Достоевского. М., 1986.
Фридлендер Г. М. Реализм Достоевского. М.; Л., 1964.

Прозаическое и поэтическое в аспекте художественной аксиологии

Переяслова Мария Олеговна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В обстановке напряженного сосуществования и противостояния «неотрадиционализма» [Тюпа: 176–214] и постмодернизма по-новому вырисовывается смысл таких привычных понятий, как поэтичность и прозаичность, которые введены в обиход эстетики еще Г. Ф. Гегелем. Исследуя жанр эпоса, Гегель связывает поэтичность как первоначальное состояние мира со свободой индивидуальной воли и причастностью человека к национальному целому. Прозаичность же — это отъединенность человека от общей жизни, подавленность его обстоятельствами; такое состояние немыслимо в древней эпопее. Роман же, напротив, касается прежде всего жизненной «прозы», хотя она, по мнению Гегеля, усилиями героя может быть преобразована в «дружественную» действительность, окруженную поэтическим ореолом. В теории Гегеля ощущается *доверие* к повседневности, если на ней лежит «человечески одушевленный индивидуальный отпечаток» [Гегель: 434].

Концепция размежевания прозаического и поэтического представлена в работах М.М. Бахтина: роман решительно отвергает присущую эпосу поэтичность, которая рождалась из ощущения абсолютного превосходства и завершенности древнего мира. Современность в романе предстает в двух ликах: освобождающего карнавального «выхода жизни из колеи» и деловой повседневности, которая для Бахтина однотонна, сплошь серьезна. Таким образом, поэтическое и прозаическое более жестко, чем у Гегеля, разводятся по разным эпохам и жанрам; но роман при этом не только отменяет поэтичность, свойственную эпосу, — он и творит поэтичность новую.

Названной паре понятий в литературоведении недостает смысловой определенности. Чаще всего они используются без опоры на теории Гегеля и Бахтина. Традиционно прозаическое и поэтическое противопоставляются (истоки такого понимания можно усмотреть в эстетике романтизма). Чтобы уяснить, правомерна ли эта антитеза применительно к литературе XIX–XX вв., попытаемся дать рабочие определения поэтического, прозаического и некоторых смежных понятий.

Поэтическое состоит в одушевленности предмета и выражении подъема душевных сил. Оно может иметь место не только в воссоздании чего-то исключительного и выступать как спутник прекрасного и возвышенного, но и при освоении автором чего-то заурядного, неприметного и не вовсе чуждого безобразному.

По следам суждений Гегеля и Бахтина правомерно сказать, что *прозаическое* в мире искусства ценностно неоднозначно. Оно может быть, во-первых, низменным (негативным), во-вторых, напротив, не чуждым подлинной человечности. В этой связи важно понятие «*обыкновенное*». Оно не имеет статуса термина, но настолько ясно, что в специальном обсуждении не нуждается. Обыкновенное противоположно исключительному, связано семантически с повторяемостью и простотой. Жизнь в своем будничном течении именно обыкновенна, или, другими словами, прозаична. Так, в «Евгении Онегине» и «Повестях Белкина» отражена «прозаическая сущность жизни» [Бочаров: 203]. В простых, обычных желаниях людей, в неизбежной смене возрастов и состояний в их повседневности проглядывает нечто значимое, неоспоримо ценное и даже универсальное. Общечеловеческое подобного рода присутствует, а порой и доминирует в прозе Л.Н. Толстого (в «Войне и мире» — прежде всего), И. С. Тургенева, в значительной мере у А. П. Чехова. При этом рядом с правдой обыкновенного жребия в русской классике существует правда риска и подвига. Однако житейская проза легко может оборачиваться ограниченностью и пошлостью (Чехов, в особенности ранний; Зощенко).

Осознать прозаическое как предмет неоднозначных оценок может, далее, помочь понятие «*эпическое миросозерцание*» [Журавлева: 208], видоизмененное и обогащенное по сравнению с представлениями о древнем эпосе. Свободная от идеализации и ощущения исторической дистанции, такая эпичность воплощает масштабность национальной жизни, зачастую через изображение именно частного существования *обыкновенных* людей. Взгляд нередко обращен на неблагополучные, даже кризисные моменты, которые, однако, не оборачиваются катастрофами. В эпосе и драме такое миросозерцание воплощается в панорамном обзоре общего бытия (Л.Н. Толстой, А. Н. Островский). В лирике же, когда она выражает это миросозерцание, мир как целое познается

в переживании одного момента (белые пятистопные ямбы А.А. Ахматовой, Вл. Ходасевича). Эпическое миросозерцание предполагает приятие мира в его ценностной неоднозначности, в его неизбывном драматизме, даже трагичности.

Прозаическое так или иначе компрометировалось в эпохи классицизма и романтизма. Но позже, на протяжении XIX в., стала художественно осознаваться позитивно значимая связь прозаического с поэтическим и их взаимопроникновение. Для авангарда же и постмодернизма поэтическое, напротив, сделалось чем-то сомнительным и неприглядным. Повседневность и обыкновенный, массовый человек также перестали быть просто «прозаическими»: на первый план были выдвинуты такие категории, как дионисийское, абсурдное, заумное, жестокость, шок, телесность, постмодернистская чувствительность.

На исходе века «неотрадиционализм» возвращается к понятиям прозаического и поэтического, переосмысливая и заново их осваивая. Поэтичность «высоких» тем, исключающая тотальную иронию, кажется тривиальной, затертой, поэтому ценностный потенциал ищут в житейской прозе и даже в рутине, в шаблоне и стереотипе (лирика Т. Кибирова, «Карамзин» Л. Петрушевской). Ощущая родство с обыкновенной и не всегда привлекательной жизнью едва ли не безликого «среднего» человека, названные авторы настраивают свое художественное зрение на «просветы» в исполненном диссонансов мире и на эпическую широту освещения жизни.

Литература

Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999.
Гегель Г. Ф. Эстетика: В 4 т. М., 1968. Т. 4.
Журавлева А. И. Островский-комедиограф. М., 1981.
Тюпа В. И. Литература и ментальность. М., 2009.

К вопросу о научном методе О. А. Проскурина в соотнесении с семиотикой Ю. М. Лотмана

Поселягин Николай Владимирович
Аспирант Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В данной работе не ставится цель проанализировать все особенности научного метода О.А. Проскурина (например, взаимодействие с концепциями ОПОЯЗа или В.Э. Вацуро), а только прослеживается его отношение к наследию Тартуско-Московской школы и в этой связи рассматриваются причины обращения к концепции иностранного исследователя — американского историка Хейдена Уайта.

В 1973 году Х. Уайт опубликовал монографию «Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века», где провозгласил следующую идею: исторические исследования не описывают реальные закономерности исторического процесса, а накладывают на материал сетку категорий и творят нарратив, подобный нарративу произведений художественной литературы (поэтому его можно и нужно анализировать средствами поэтики) [Уайт: 17–18]. Близость своего подхода к Х. Уайту О. А. Проскурин провозгласил в книге «Литературные скандалы пушкинской эпохи»: «Со времени первых «метаисторических» работ Хайдена Уайта сделалось аксиомой положение, согласно которому «история» — это конструирование событий по образу и подобию тех или иных повествовательных форм. Для кого-то подобный вывод мог бы послужить аргументом против занятий историей, в том числе и историей литературы <…>. Я, напротив, вижу в Уайте союзника: он уместно напомнил о границах исследовательской мысли — о том, в частности, что они обусловлены культурной, в первую очередь литературной традицией. Это — лишний аргумент в пользу мысли о глубокой текстуализированности всей культуры» [Проскурин 2000: 17–18].

Идея «глубокой текстуализированности всей культуры» была свойственна О.А. Проскурину до написания этой книги — еще в предыдущей монографии, посвященной интертекстуальному анализу лирики А.С. Пушкина, он провозгласил, что «склонен видеть чудо превращения «структурного» в индивидуальное, «текстуальности» — в тексты» [Проскурин 1999: 11], тем самым фактически оказываясь в русле семиотики позднего Ю.М. Лотмана.

Лотмановский вариант семиотики можно считать своего рода «большой парадигмой»: сложным философским конструктом, претендующим на всеохватное осмысление своего универсального объекта — человеческой культуры — с помощью единого категориального аппарата, разработанного в рамках теории семиосферы. Но О.А. Проскурин в своих работах последовательно отказывается от любых универсализаций, что, хорошо согласуясь с семиотическим методом, неизбежно входит в противоречие с семиотикой как «большой парадигмой». Однако многие другие фундаментальные принципы теории Тартуско-Московской школы О.А. Проскурин разделяет, ср., например: «Если задача сторонников новых постгуманитарных веяний — выявить за литературой борьбу экономических и политических интересов либо, на худой конец, столкновение «идеологий», то я, наоборот, за подобной борьбой стремлюсь увидеть манифестацию *литературности*» [Проскурин 2000: 14]. Поэтому для преодоления противоречия ему потребовался не связанный с российской филологической традицией исследователь, который, обладая

«текстоцентричным» пафосом, не претендовал бы на универсализацию своей теории. Им для О.А. Проскурина оказался один из главных идеологов американского лингвистического поворота 1970-х годов — историк-структуралист Х. Уайт.

Итак, можно сказать, что О.А. Проскурин, воспринимая культуру в духе российской «большой парадигмы» семиотики — «текстоцентрично» и «литературоцентрично» — при этом пытается выйти за ее рамки. В первой монографии он использует внутренний потенциал парадигмы, превращая интертекстуальное исследование в обоснование оригинальной (хотя восходящей к Ю.Н. Тынянову) модели литературной эволюции (на примере творчества А.С. Пушкина). Во второй книге собственных ресурсов семиотики для преодоления ее «изнутри» становится недостаточно, и О.А. Проскурин в поисках методологической основы своего исследования обращается к теоретику, известному критическим переосмыслением «больших парадигм». Однако идея текстуальности (и текстуализированности культуры) — ключевая для семиотики — не только не отвергается, но, наоборот, пропагандируется на качественно новом (по сравнению с первой монографией) уровне. Это было подмечено рецензентом: «Собственно научной *проблемой* является изучение разнообразия функций и особенностей *цитирования* (в широком понимании явления) как одного из основных механизмов культурного развития. Особенно важна при этом роль «цитаты» в качестве маркера той или иной области эстетической проблематики и канала демонстрации авторского позиционирования в контексте этой области. «Цитата» может быть не собственно текстовой, а ситуационной <…>» [Панов: 366].

В итоге в рамках такого «текстоцентричного» (по сути, семиотического в лотмановском смысле) подхода О.А. Проскурина происходит заметная трансформация концепции, заимствованной с целью выхода за пределы семиотики: Х. Уайт предстает обосновывающим адекватность семиотического анализа исторического материала. Универсализация при этом действительно преодолевается — однако только метода (в пользу более гибкой аналитической системы), но не объекта.

Таким образом, можно говорить о том, что научный метод О.А. Проскурина — это сложный конгломерат методик, заимствованных из различных филологических традиций (разработок формальной школы и т. д.), ни одна из которых не претендует на всеохватность описания, но все они описывают единое универсальное явление: текстуализированную культуру и процесс этой текстуализации. Это не столько преодоление «большой парадигмы» семиотики, сколько ее трансформация для придания большей методологической гибкости.

Литература

Панов С. Скандалисты и новаторы // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 15–24.

Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999.

Проскурин О. А. Литературные скандалы пушкинской эпохи. М., 2000.

Уайт Х. Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург, 2002.

Особенности трагизма характера Аглаи Епанчиной (роман Ф. М. Достоевского «Идиот»)

Рождественская Ольга Юрьевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Романы Ф. М. Достоевского отличаются от многих произведений мировой литературы своей трагической атмосферой и сложными характерами героев. «Специфический трагизм Достоевского состоит <…> в том, что внутри самого себя человек сталкивается с трагическими препятствиями, что самосознание и действия героев, связанные со свободным мышлением и нравственным чувством, жестоко корректируются вошедшей в личность объективной силой, истолкованной Достоевским как «природа человека» [Днепров: 15].

В романе автор использует множество средств для раскрытия характеров. Это портрет, речь персонажа, его поведение, *номинации* и др. Понятие *номинация* активно используется в лингвистике. «*Номинации* — это слова, относящиеся к самостоятельным (знаменательным) частям речи, а также словосочетания, фразеологизмы, предложения. Посредством номинаций обозначаются предметы, признаки, процессы — словом, любые элементы действительности» [Телия: 336]. В литературоведении часто можно говорить о *системе номинаций* того или иного героя произведения [Исакова: 24].

Номинации у Достоевского играют значительную роль в изображении характеров. Например, в романе «Идиот» номинации Настасьи Филипповны *сумасшедшая, безумная, бесстыдная* показывают нам, что герои не понимают ее поведения и осуждают ее. Противоречивость номинаций означает неоднозначное отношение героев к Настасье Филипповне. Так, номинации становятся важным компонентом системы художественного произведения, помогают читателям понять непростые мотивы поведения того или иного персонажа.

Для исследования была выбрана Аглая Епанчина, т. к. в романе трагизм ее характера раскрывается с помощью множества средств: в том чис-

ле и номинации. Именно этот аспект (роль номинаций *в раскрытии трагизма* характера Аглаи) и будет рассмотрен.

Аглая действительно страдает, ее мучает неразделенная любовь к князю Мышкину. Она ревнует его к Настасье Филипповне, ведет себя странно с князем. К трагизму неразделенной любви добавляется непонимание Аглаи обществом.

Прежде всего, нужно отметить, что Аглая не находит поддержки и понимания в своей семье. Она сильно отличается от старших сестер, Александры и Аделаиды. У нее сильный, но очень сложный характер, ее настроение постоянно меняется. Лизавета Прокофьевна переживает за нее больше, чем за других дочерей. Достоевский говорит об этом в 3 части: «Но главным и постоянным мучением ее была Аглая» [Достоевский: 273]. Мать переживает за нее, т. к. считает Аглаю *нигилисткой* (она называет ее так в романе) и узнает в дочери саму себя. «Совершенно, совершенно как я, *мой портрет* во всех отношениях, — говорила <…> Лизавета Прокофьевна» [Достоевский: 273] (Здесь и далее курсив мой. — *О.Р.*).

Автор же считает Аглаю *избалованной*, т. к. в тексте встречаются авторские номинации со значением «избалованный ребенок, идол в семье». Например, в 1 части есть авторское описание семьи Епанчиных, где и встречается номинация с таким значением.

«Но и это было еще не все: все три отличались образованием, умом и талантами. Известно было, что они замечательно любили друг друга, и одна другую поддерживали. Упоминалось даже о каких-то будто бы пожертвованиях двух старших в пользу *общего домашнего идола* — младшей» [Достоевский: 16]. Аглая — любимая дочка в семье, родители и сестры удивляются ее выходкам, шалостям, пытаются объяснить ее поступки, и не понимают ее. Основная цель матери Аглаи — выдать ее удачно замуж, найти для нее хорошую пару. Но сама Аглая не может определиться с выбором, для нее нет достойного человека среди окружающих. Единственная подходящая кандидатура — это князь Мышкин, но он болен и она понимает, что их союз невозможен.

Генерал Епанчин тоже не понимает свою дочь. Он называет ее *бесенком*, говорит, что у нее и «*характер бесовский* и вдобавок с фантазиями» [Достоевский: 298]. Чаще всего генерал обращается к Лизавете Прокофьевне и просит ее объяснить поведение Аглаи. Та пытается понять ее, но трактует поступки Аглаи по-своему.

Трагизм непонимания Аглаи родителями и обществом ярко проявляется в различных номинациях, которые были рассмотрены в работе. Особо следует отметить номинацию *нигилистка*, она часто встречается в тексте.

Трагизм характера Аглаи заключается в том, что ее натура полна противоречий. Она амбициозна и мечтательна. Она ярко переживает все, что с ней происходит, и понимает, что князь не любит ее. Аглая осознает, что в ее окружении нет человека, который мог бы стать ее мужем, ее надежной опорой и поддержкой.

В конце романа опасения Лизаветы Прокофьевны насчет будущего Аглаи подтверждаются. Она выходит замуж за польского графа-эмигранта, который обманывает ее и ее родителей и оказывается нищим. Кроме этого, Аглая увлеклась католичеством и попала под влияние католического исповедника, который поссорил ее со всем семейством Епанчиных.

Литература

Днепров В. Д. Достоевский как писатель двадцатого века. М., 1971.

Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972–1989. Т. 8.

Исакова И. Н. Система номинаций литературного персонажа (На материале произведений Ф. М. Достоевского и Л. Н. Толстого, А. А. Фета и Н. А. Некрасова). Дисс. ... канд. филол. наук. М., 2004.

Телия В. Н. Номинация // Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1998.

Сказка Г. Х. Андерсена «Тень» и одноименная пьеса Евгения Шварца — общее и различия

Ромашкина Мария Владимировна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Пьесу Е. Шварца «Тень» принято считать переработкой одноименной сказки Г. Х. Андерсена. Основанием для этого служат эпиграфы к пьесе — цитаты из самой одноименной сказки и из другой — «Сказки моей жизни». С первого взгляда заметно различие между двумя произведениями — это выбор разных родов литературы: эпоса у Андересена (современная сказка относится именно к эпосу) и драмы у Шварца. Драма дает возможность не только театральной постановки произведения (то есть *переводит* его в другой вид искусства), но и позволяет автору самоустраниться, ведь так или иначе персонажи в пьесе охарактеризованы за счет реплик, их собственных или обращенных к ним, но не автором.

Еще одно очевидное различие в том, какой финал каждый из авторов выбирает для сказки. Если ученый у Андерсена погибает («Ничего этого ученый не слышал — с ним уже покончили»), то Христиан-Теодор из пьесы Шварца, можно полагать, побеждает. По крайней мере, он остается жив, хотя и тень его никуда не исчезает — «он (Теодор-Христиан) скрылся, чтобы еще раз и еще раз стать у меня на дороге», замечает

в последней картине пьесы Ученый. И, конечно, нам неизвестно, достиг ли последний своей цели — сделал ли всех людей на земле счастливыми, судя по всему — нет.

По сравнению с произведением Андерсена, в пьесе Шварца значительно больше персонажей. Если в сказке Андерсена всего три действующих лица — ученый, тень и принцесса, все повествование предельно сжато, то у Шварца показана целая галерея жителей города — журналист, певица, хозяин гостиницы, министры, придворные, уличные зеваки. Для нас важно не столько то, что здесь людоеды работают оценщиками в городском ломбарде, а мальчик с пальчик женился на очень высокой женщине по прозвищу Гренадер и теперь она у него под башмаком, сколько то, что эта страна, «увы, похожа на все страны в мире», ведь «богатство и бедность, знатность и рабство, смерть и несчастье, разум и глупость, святость, преступление, совесть, бесстыдство — все это перемешано». Каждый из второстепенных персонажей пьесы — это действующее лицо другой сказки: Юлия Джули, героиня сказки о девочке, наступившей на хлеб, чтобы спасти свои башмачки, доктор — изобретатель живой воды. Все это расширяет сценически короткое действие пьесы, ведь с помощью этих отсылок нам, хорошо знакомым с сюжетом упоминаемых сказок, становится понятна и предыстория каждого персонажа.

Вместе с историями мнимых друзей Ученого, тех, кто предал его, в пьесу входит мотив попытки человека противостоять обществу. Ученый, сильный, умный человек, — приезжий. Возможно, именно поэтому он может противопоставлять себя обществу этого города. Юлия Джули и Доктор также пытаются противостоять, но, не выдержав всеобщего осуждения, сдаются и *«опускаются»*. Доктор, талантливый ученый, научившийся оживлять мертвых, если они хорошие люди, «махнул на это рукой». Еще трагичнее история Юлии Джули, разворачивающаяся у нас на глазах. Попытка отказаться от предательства Ученого вызывает ярость ее покровителя — «Завтра же газеты разберут по косточкам вашу фигуру, вашу манеру петь, вашу частную жизнь». И читатель вынужден во многом если не оправдать, то, по крайней мере, понять ее, пытающуюся сохранить собственное благополучие.

В пьесе Шварца проходит намного меньше времени — около недели, в сказке же — несколько лет. Это позволяет читателю Андерсена острее ощутить разницу в трансформации ученого. Если в начале сказки говорится о том, что «он исхудал, и даже тень его как-то вся съежилась и стала меньше, чем была на родине», то в конце Тень, которая «все толстеет» и считает, что именно к этому надо стремиться, замечает: «Вы неузнаваемы, вы стали просто тенью». Христиан-Теодор у Шварца за время действия пьесы почти не меняется. Место действия в пьесе также неиз-

менно, в то время как в сказке герои постоянно путешествуют. Возможно, это связано с ментальностью авторов — в 1940 году путешествия по миру для советского писателя Шварца были невозможны, в то время как для Андерсена, автора популярного в Дании афоризма «Путешествовать — значит жить», путешествие — это один из источников вдохновения.

Интересен также вопрос о роли сказочных элементов в произведении. Сам Андерсен причислял «Тень» к сказкам, которые «и взрослым должны дать пищу для размышления». В сказке мало по-настоящему сказочных, нереалистичных моментов, а те, что имеют место, зачастую воспринимаются как ирония или игра слов, даже возможность отделения, очеловечивания Тени воспринимается скорее как необходимая условность.

У Шварца сказочных элементов также не очень много. Сказочное, совершенно непредставимое в поэтике Шварца, появляется лишь в самом конце, когда, кажется, надежды уже нет. Сказка начинается в тот момент, когда Тень, в нашем представлении уже почти не связанная с Ученым, вдруг оказывается обезглавленной вместе со своим хозяином. И на этом этапе сказка сталкивается с реальностью. Читатель настолько уже свыкся со сказочной сюжетной деталью отделения тени от человека, воспринимая ее не как таковую, но как притчевое иносказание, что когда Тень теряет голову, читатель, пораженный не менее, чем придворные вдруг задумывается и вместе с министром финансов восклицает — «Не рассчитали. Ведь это же его собственная тень». Ученый воскресает с помощью живой воды, источник которой был открыт Доктором, воды, которая может воскресить только хороших людей. И именно в этом воскрешении и заключается сказочность пьесы. Таким образом, фантастическое окончание ставит еще раз под сомнение финал — так ли он беззаботен, как кажется на первый взгляд? Финал сказки у Шварца — это не победа Ученого, это — поражение Тени.

Таким образом, становится очевидным, что пьеса Шварца — это не переработка одноименного произведения Андерсена, но, напротив, во многом, спор с ним.

«Имя — это судьба»: сцены крещения в «Тристраме Шенди» Л. Стерна и «Шинели» Н. В. Гоголя

Серебренников Артем Вадимович
Аспирант Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Изучение темы «Гоголь и Стерн» в отечественном литературоведении насчитывает около 90 лет, от классических работ В. В. Виноградова и В.В. Шкловского до исследований самого недавнего времени. Несмотря

на безусловные достижения, эта тема далеко не исчерпана — во многом из-за того, что сравнение проводилось применительно к крайне узкому кругу произведений. Большая часть исследований велась по линии сопоставления многочисленных «носологических» эпизодов «Тристама Шенди» и повести «Нос» — возможно, самого знаменитого, но далеко не единственного проявления гоголевского стернианства.

В нашем докладе анализируются эпизоды крещения главных героев «Тристрама Шенди» и «Шинели». Несмотря на культурную и конфессиональную дистанцию, разделяющую персонажей, крещение и наречение имени имеет определяющее значение для их дальнейшей судьбы. И отец Тристрама, и мать Акакия Акакиевича полностью разделяют веру в то, что полученное при крещении имя раз и навсегда определит судьбу их сыновей. Вальтер Шенди ради воплощения своих замыслов готов дать сыну имя Трисмегист, беспрецедентное и совершенно немыслимое как имя крестильное и связывающее судьбу его отпрыска с судьбой «трижды величайшего» мудреца древности; по его мнению, «хорошим или дурным именам… присуще особого рода магическое влияние, которое они неизбежно оказывают на наш характер и на наше поведение». Из-за неудачного стечения обстоятельств сын получает имя Тристрам, которое Вальтер Шенди считал одним из худших, и его дальнейшая жизнь приносит отцу сплошные разочарования; тот, кому было предназначено величие, из-за неправильно подобранного имени обречен быть посредственностью. Мать героя «Шинели» — лишенная имени — следует традиции называть ребенка по святцам, трижды предлагающим назвать младенца невероятно редкими и неблагозвучными именами. Увидев в этом знак («видно, его такая судьба»), она нарекает младенца именем отца (по-видимому, умершего, так как он не присутствует при крещении и упоминается исключительно в прошедшем времени), также не самым распространенным и благозвучным, но хотя бы связанным с определенной судьбой. И Акакий Акакиевич, который при крещении «заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник», разделяет судьбу своего отца, также становясь посредственностью.

В ходе обоих крещений прерывается их положенный ход и нарушаются традиции. Имя младенца в обоих случаях предлагает женщина (у Стерна — служанка, у Гоголя — мать героя), замещающая отсутствующего отца. Ребенок получает имя, ему не предназначенное, возникшее или по воле случая, или от безысходности. Как первоначальные, так и окончательные варианты имен выделяются исключительной редкостью и необычностью: у Стерна заведомо невозможное при крещении имя Трисмегист — и крайне редкое имя Тристрам, которое, по крайней

мере, носит крестивший героя священник; у Гоголя рекомендованные святцами, но не встречающиеся на практике Дула, Варахасий, Хоздазат и пр. — и крайне редкое Акакий, которое, по крайней мере, носил отец героя. Полученные имена подтверждают веру родителей в магическую силу имени, но исключительно «в отрицательном смысле»: посредственность, слабость, пассивность в них заложены не только благодаря внутритекстовым ассоциациям, но и помимо них. Tristram — английский вариант кельтского имени Drystan, вошедшего во французскую, а затем и европейскую традицию рыцарского романа в форме Tristan, и ложная этимология, зафиксированная уже в Средние века, связывала его с французским словом triste — 'грустный', 'печальный'; Ακακιος — по-гречески 'безвредный', 'незлобивый'. Оба имени довершают образ героев, ставших заложниками судьбы, проживающих «не свою» жизнь под «не своим» именем и потому неспособных достичь устойчивого успеха.

Роль массовой литературы в современном обществе: сущностные аспекты

Скакун Алена Геннадьевна
Студентка Нижневартовского государственного гуманитарного университета, Нижневартовск, Россия

Взаимосвязь литературы и общества воспринимается неоднозначно. Тем не менее, эти понятия не существуют по отдельности, какими бы абстрактными ни были их определения.

Основные принципы взаимодействия столь широких понятий можно выразить так: общество реагирует на литературу, иными словами — решает, что в ней ценно. В свою очередь, литература, реагируя на современное общество, занимается главным образом саморефлексией, анализирует свои возможности и свою жизнеспособность [Гудков, Дубин, Страда: 21]. Таким образом, вполне ясно, что взаимодействие литературы и общества носит глубокий характер.

Итак, чтобы оценить влияние литературы на массового читателя, обратимся к понятию «массовая литература». Массовой литературой обычно называют многочисленные разновидности словесности, обращенной к предельно широкой, неспециализированной аудитории современников

и реально функционирующей в «анонимных» кругах читателей [Там же: 22].

Основными признаками «массовой литературы» являются: 1) Принцип жизнеподобия, где социально характерные герои действуют в узнаваемых социальных ситуациях и типовой обстановке, сталкиваясь с проблемами и трудностями, знакомыми большинству читателей; 2) Социальный критицизм, что выражается в повествовании о жизни маргинальных групп общества (мир «отверженных», социальное «дно»); 3) Закрытая «поэтика», которая вполне соответствует каноническим требованиям завязки, кульминации и развязки, а нередко и традиционным для классицизма критериям единства времени и места действия; 4) Позитивный пафос утверждения базовых ценностей и норм данного общества. Здесь торжествует нескрываемая назидательность, подчеркнутая ясность моральной структуры повествовательного конфликта и всего повествования.

Исследуя феномен массовой литературы и ее развитие, делаем вывод о существовании двух основных взглядов на литературу в жизни общества: 1) Элитаристская, исходящая из идеи существования жесткой иерархии, предполагающей наличие высокой — средней — низкой (массовой) культуры; при этом «средняя» и особенно «низкая» культуры подвергаются критике с позиций культуры «высокой», сориентированной на вкусы интеллектуальной и художественной элиты; 2) Плюралистическая, предполагающая, что в эпоху всеобщей грамотности и множества разнообразных продуктов культуры человек имеет право сам выбирать, что он хочет, а что отказывается «потреблять», при этом его выбор есть свидетельство личной творческой активности.

Современные исследователи популярной культуры последовательно отстаивают один из двух подходов: 1) Продукция массовой культуры является серьезной проблемой общества, т. к., не представляя интеллектуальной и художественной ценности, отвлекает своего «потребителя» от размышлений о проблемах бытия и самопознания, лишает его счастья приобщения к «высокой» культуре; 2) Потребление продукции массовой культуры имеет свою интеллектуальную ценность, приносящую несомненную пользу «потребителю»; отказ поп-культуре в значимости свидетельствует о стремлении обесценить интересы и деятельность одной части общества в пользу другой.

Читатели массовой литературы также рассматриваются либо как бездумные «потребители», которыми манипулируют создатели соответствующих текстов, либо как активные покупатели, выбирающие интересный им способ проведения досуга. Изменяется и отношение к литературному произведению. Произведение массовой литературы — это особый тип текста, предназначенного для массового «потребления», воспроиз-

водимого и воспринимаемого согласно спросу, сформированному массовым ожиданием [Хализев: 42].

Ситуация, в которой литература становится одним из продуктов потребления, теряя свою эстетическую сущность, оценивается, как сложившаяся в ходе исторического развития и отвечающая на экономические, культурные, духовные изменения в обществе с течением времени. Итак, основной проблемой в изменении представлений о литературе становится постепенная замена понятий: читатель становится потребителем, а автор становится производителем.

Массовая литература создается для того, чтобы быть быстро проданной: отложенный спрос для нее неприемлем. При этом адресат массовой литературы сегодня достаточно разнороден. Определить, что придется по вкусу этой, так называемой, «распыленной аудитории» с абсолютной степенью точности не могут ни создатель текста, ни издатель, ни продавец. Тем не менее, издатель обязан предугадывать, какими чертами должен обладать тот или иной проект, с какого типа конкуренцией он столкнется, есть ли для него «ниша» на рынке массовой литературной продукции.

На основе сделанных выводов, можем сказать, что массовая литература оказывает влияние на читателя, исходя из различных интересов. Искусственный ажиотаж, вызываемый рекламой и другими маркетинговыми средствами, обычно привлекает внимание массового читателя. Но зачастую ответственность за создаваемые образы, а точнее за их влияние на массовое сознание издатели не несут. Поэтому мы часто слышим о потере нравственности в обществе, о подмене ценностей и утрате норм морали. Причина этому — целый ряд социальных, экономических и культурных факторов. Но важно отметить, что независимо от своего выбора, массовый читатель все же рано или поздно получает те знания и принимает за свое то мнение, что навязывают ему автор и издатель популярной литературы.

Литература

Гудков Л. Д., Дубин Б. С., Страда В. Н. Литература и общество: введение в социологию литературы. М., 1998.

Хализев В. Е. Теория литературы. М., 1999.

Мотив «безотцовщины» в русской и белорусской драматургии «новой волны» 1970–1980х гг.

Точилина Елена Михайловна
Студентка Белорусского государственного университета, Минск, Белоруссия

Первая пьеса А. П. Чехова называлась «Безотцовщина» (примерно 1878–1881 гг.). При всей художественной незрелости она таила в себе драматические ситуации, «предмотивы», «предобразы», ставшие ключевыми в зрелом творчестве драматурга. Ее протагонист Платонов явился прообразом героев, неспособных к действию, постоянно колеблющихся между жизнью и уходом в небытие, пораженных «параличом души». Безотцовщина определила атмосферу грядущего XX в., стала основным лейтмотивом этой противоречивой эпохи, сделавшей существование человека неустроенным, дисгармоничным. В русской драматургии оформился особый тип «героя — неудачника», с явно выраженной «жертвенностью» [Гончарова-Грабовская: 155], что демонстрируют пьесы А. П. Чехова, М. Горького, А. В. Вампилова, А. М. Володина.

Наиболее активно этот тип героя утвердился в практике русской и белорусской драматургии «новой волны» 1970–80-х гг. (Л. Петрушевская, В. Славкин, В. Арро, А. Галин, С. Злотников, А. Дударев, Е. Попова и др.). Его «жертвенность» определяется крайним бытовым неблагополучием, отсутствием прочных семейных связей, социальной отчужденностью, духовным дискомфортом, трагической неукорененностью в мире. В отличие от героев А. П. Чехова, мироощущение героев 1970 — 80х гг. утрачивает лирико — ностальгическую тональность, приобретая социальную дисгармонию, связанную с мотивами утраты дома, потери отца, которые маркируют пространственно — временной континуум пьес.

Мотив «безотцовщины» выполняет в пьесах представителей «новой волны» несколько функций: структурирует сюжет, раскрывает характер «героя — неудачника», отражает специфику семьи в социуме.

Продолжая традицию А. П. Чехова и А. В. Вампилова, драматурги 1970 — 80х гг. «вытесняют» фигуру отца с театральной сцены, однако его роль в развитии действия усиливается, давая импульс для формирования драматического конфликта. Потеря отца выступает важным сюжетообразующим элементом пьесы, поясняя причину конфликта, раскрывая истинную суть взаимоотношений персонажей. Поминки по умершему отцу влекут за собой знакомство бабушки и внука («Я болею за Швецию» Л. Петрушевской). После смерти писателя его вдова продает дачу парикмахеру — кооператору, провоцируя семейный конфликт («Смотрите, кто пришел!» В. Арро).

Отсутствие отца интерпретируется драматургами и как метафора, отражающая трансформацию мышления и мироощущения современного человека. В XX в. произошло философское, социальное и психологическое переосмысление древнейшего архетипа отца, который утратил былое конституирующее значение на бессознательном уровне человеческой психики (по К. Г. Юнгу). Человек потерял привычное представление о вертикали власти, образованной, подобно патриархальной семье, четко артикулированной оппозицией «верха» и «низа». При этом он ощутил тотальное одиночество, «заброшенность» в таинственной системе мироздания, «оставленность» Богом. В подобном экзистенциальном ракурсе мотив «безотцовщины» раскрывается в пьесах «Уходил старик от старухи» С. Злотникова, «Сад без земли» Л. Разумовской, «Крыша» А. Галина, «Свалка» и «Вечер» А. Дударева. У старика Порогова, осмысляющего духовный опыт Л. Толстого («Уходил старик от старухи» С. Злотникова), осознание близости смерти порождает сложный комплекс морально — психологических ощущений: неприятие смерти разумом, несогласие подчиняться непреклонной воле Бога — отца, обрекающего человека на смерть. Ольга («Сад без земли» Л. Разумовской) и Пастушок («Свалка» А. Дударева) являются не просто «героями — неудачниками», но жертвами, погибающими в агонии социальной ненависти и насилия без элементарной поддержки и сочувствия. Ощущая себя оставленными даже Богом, герои существуют «в нулевом градусе жизни» [Аўдоніна: 18], балансируют на границе небытия, решаются на самоубийство.

Мотив «безотцовщины» демонстрирует угрозу морального и нравственного вырождения семьи в социуме. Вместо полной семьи, состоящей из трех человек (отец — мать — ребенок), возникает неполная семья (мать — ребенок): мать и Света («Любовь» Л. Петрушевской), Ада и Анка («Сад» В. Арро), Саша, Люба и их мать («Фантазии Фарятева» А. Соколовой), Дина и сын («Пришел мужчина к женщине» С. Злотникова), Шабуня и мать («Выбор» А. Дударева).

Еще большую угрозу, чем безотцовщина, вызывает у драматургов «новой волны» отказ женщины от материнства, продолжения рода, связанный с мотивом «брошеного» или нерожденного ребенка («Три девушки в голубом» и «Уроки музыки» Л. Петрушевской, «Сад» и «Колея» В. Арро, «Потом…потом…потом…» А. Попова, «Выбор» и «Вечер» А. Дударева). Оставленные дети, раскиданные по детсадикам–пятидневкам, интернатам, запертые в пустых квартирах ради участия родителей в собраниях активистов — вот главные жертвы распада человеческих отношений, мужской несостоятельности и женской «придавленности» бытом. «Нерожденные детки — это все равно, что умершие» [Дударев: 6], — сокрушается о судьбе молодого поколения Мультик («Вечер» А. Дударева).

Разрушая семейную, кровную связь, добровольно отказываясь от «другого», герой или героиня оказываются загнанными в самих себя, замурованными в непроницаемости суженного внутреннего пространства.

Таким образом, одним из ключевых маркеров художественного времени — пространства пьес представителей «новой волны» является мотив «безотцовщины», связанный с проблемой нравственно — духовного расщепления личности, распада семьи, дегуманизации социума закатного периода советской эпохи.

Литература

Гончарова-Грабовская С. Я. Герой «переходной эпохи» в русской драматургии XX в. // Язык и социум. Материалы VIII Международной научной конференции. Минск, 5–6 декабря: В 2 ч. 2008. Ч. 1. С. 13–15.

Дударев А. И был день…(Свалка) // Дударев А. Порог: Пьесы. М., 1989.

Аўдоніна Т. В. Жыць на зямлі…(Філасофія быцця ў драматургіі А. Дударава і класічная традыцыя). Гомель, 2005.

Жанр прозаического «отрывка» в эстетико-художественном осмыслении романтиков и творчестве Пушкина

Устратова Мария Викторовна
Студентка Псковского государственного педагогического университета имени С.М. Кирова, Псков, Россия

Изучение жанра «отрывка» по традиции предполагает обращение к романтической эстетике, где этот жанр был теоретически узаконен (Н.Я. Берковский, В. И. Сахаров, А. А. Смирнов, О. Вайнштейн и др.). Однако, как показывает изучение, между «отрывком», представленным романтиками, и «отрывком» в пушкинской прозе существует принципиальное различие в плане онтологии творчества и стилевого выражения.

Согласно концептуальному восприятию мира, текст романтиков бесконечен, открыт «вовне», как часть непрерывного потока сознания, не имеющего начала и конца. «Творческая мысль романтиков Западной Европы и России воспринимала действительность… как вечное движение, шевелящийся творческий хаос… и в соответствии с этим представлением выстраивала художественный мир романтической литературы» [Сахаров: 49]. «Отрывок» Пушкина структурно и содержательно завершен. Финал произведений не производит впечатления «открытости», подводя к тому, что авторский замысел исчерпан полностью. Сказанное относится не только к «отрывкам», но и к фрагментам незаконченных пушкинских произведений. Так, по поводу трех написанных глав «Повести из римской жизни» («Цезарь путешествовал…») Э. В. Слинина за-

мечает: « <…> в прозе Пушкина даже в отрывках заметна характерная для него завершенность отдельных частей» [Слинина: 6].

Идейно-эстетический принцип фрагментарности текста у романтиков предусматривает отступление от литературных канонов, что позволяет не заключать «бесконечность» жизни в предписанные рамки. Для Пушкина «отрывок» явился одной из форм процесса творчества, безотносительно к задачам разрушения норм прежней эстетики и соответствующего ей искусства.

Единственный сближающий момент эстетики и поэтики «отрывка» в творчестве Пушкина и романтиков заключен в функционировании жанра, который позволяет своевременно и словно бы мгновенно откликаться на события и смену душевных состояний. Но при этом содержание «отрывков» Пушкина четко и конкретно, в них нет заведомой неопределенности, которая характерна для фрагментарных текстов романтиков.

Писатели-романтики через фрагмент получают возможность свободного доступа к своему произведению. Меняется авторская концепция — преобразуется в целом текст. Завершенность «отрывков» Пушкина («Гости съезжались на дачу…» 1828–1830, «Участь моя решена. Я женюсь…» 1830, «На углу маленькой площади…» 1831 и др.) не предполагает повторного авторского вмешательства, корректировок, дополнений — повествование не может быть по-другому спланировано или продолжено автором.

Все вышесказанное подводит к выводу о своеобразии пушкинского «отрывка». Отрывочность повествования передает не только характер мировосприятия Пушкина, но и присущий ему способ художественного изображения жизни в особой, четко фиксированной форме.

Литература

Сахаров В. И. Гармония и хаос (заметки о романтическом стиле) // Страницы русского романтизма: Книга статей. М., 1988.

Слинина Э. В. Повесть А. С. Пушкина «Цезарь путешествовал…» (соотношение поэзии и прозы) // Проблемы современного пушкиноведения. Л., 1986.

Эволюция тургеневского типа «лишнего человека» в зеркале номинаций персонажей

Хазова Анна Вадимовна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Словосочетание «лишний человек» как обозначение литературного типа принадлежит И. С. Тургеневу: так называет себя главный герой повести «Дневник лишнего человека». Характеристика «лишний» звучит в рас-

сказе постоянно, этим герой-рассказчик, Чулкатурин, объясняет все свои неудачи, он сравнивает себя с лошадью, которая приплелась к четверке, лошадь — лишняя, и герой чувствует себя лишним, не имеющим места в жизни.

В творчестве писателя, особенно в 1830 — 1850 годы, устойчив интерес к данному типу, мы встречаем его в поэмах «Стено», «Разговор», «Андрей», рассказе «Гамлет Щигровского уезда», повестях «Дневник лишнего человека», «Переписка», «Два приятеля», «Затишье», комедии «Месяц в деревне» и др. Наиболее «полное свое воплощение» [Анненков: 364] этот тип нашел в романе «Рудин». Хотя «лишние люди» относятся к одному типу, они не одинаковые, можно говорить об инварианте и вариациях типа. Анализируя самодуров А. Н. Островского, Л. В. Чернец замечает, что «при общности типа персонажи, которые можно рассматривать как его вариации, имеют в пьесах… каждый свой характер» [Чернец: 29].

Под номинацией персонажа понимается «и процесс наименования, и его результат» [Исакова: 100], есть номинации первичные (имена, прозвища) и вторичные, указывающие на свойства персонажа. В совокупности они не только позволяют идентифицировать героя в тексте произведения, но и подчеркивают многогранность, возможно, противоречивость, изменения его характера. Прослеживая цепочку номинаций персонажа, целесообразно выделить в ней обозначения, относящиеся только к его индивидуальному характеру, и черты типа, объединяющие его с героями других произведений Тургенева. Основное внимание в работе уделено номинациям героев как вариациям литературного типа. При этом необходимо учитывать, кому именно (повествователю, самому герою или другим персонажам) принадлежит данное выражение, связь данного наименования с сюжетной ситуацией и др.

К постоянным чертам «лишнего человека» относятся такие номинации, как «странник», «философ», «мечтатель», «чудак», «дитя», «господин наблюдатель». Индивидуальные же особенности персонажей данного типа разнообразны. Стено называет себя «безумным», «проклятым»; «царем» и «богом» считает его Джулия; люди «прозвали злым». Главного героя поэмы «Андрей» повествователь так характеризует в начале произведения: «неопытен, задумчив, как писатель, / Застенчив и чувствителен»; в любви он «юноша стыдливый», «добрый друг»; по прошествии трех лет мы видим его «грустным странником», который не забыл своей возлюбленной. Гамлет Щигровского уезда на протяжении всего рассказа называет себя «неоригинальным». Автономинации Чулкатурина меняются по ходу сюжета. В начале повести герой сравнивает себя с «цветком», он «расцвел душою», когда полюбил Лизу, был как «муха на солнце». Но осознав, что чувство не взаимно, он стал «мнительным», «подозри-

тельным», «натянутым», а после дуэли с князем все его стали считать «извергом», «людоедом» и «прокаженным». В последней своей записи Чулкатурин пишет: «Уничтожаясь, я перестаю быть лишним». О Ракитине из комедии «Месяц в деревне» Наталья Петровна говорила: «раздушенный маркиз на красных каблучках», «тонкий», «неестественный». Цепочка номинаций Веретьева из повести «Затишье» свидетельствует об изменении героя в худшую сторону. Вначале он «бойкий», «веселый», «сокол», сестра Надежда Алексеевна говорит, что у него «большой талант к подражанию», он «актер», Марья Павловна же называет его «шутом». В финале повествователь характеризует его как «сильно пожившего», сам себя герой называет «разбитой клячей», но все равно люди продолжают его считать «человеком необыкновенным, предназначенным удивить вселенную». Объединяют произведения, как видим, грустные финалы, неудачные судьбы героев, их разочарования.

Наиболее развернутую цепочку номинаций имеет Рудин в одноименном романе. Важны суждения повествователя о герое: «никто так легко не увлекается, как бесстрастные люди», в эпилоге он называет героя «бесприютным скитальцем». О Дмитрии Николаевиче много говорят окружающие. «А он человек неглупый», — подумали все присутствовавшие во время первой с ним беседы. Пандалевский: «Очень ловкий человек». Пигасов: «Выражается он неестественно, ни дать ни взять, лицо из русской повести», «лизоблюд». Наталья в сцене у Авдюхина пруда: «малодушный человек». Волынцев: «проклятый философ» (в X главе). Лежнев, будучи резонером автора, говорит о Рудине много. В начале произведения он называет его «умным», но «пустым», «разыгрывающим роль», «рисующимся», «нечестным». В эпилоге меняет свое мнение, говоря, что в Дмитрии Николаевиче «неутомимое стремление к идеалу», он «жертвует своими личными выгодами» и «внушает уважение». Также в романе есть пример автономинации: Рудин в эпилоге называет себя «перекати-полем».

Сравнив номинации героев, мы видим, что в каждом последующем произведении в течение двадцати лет писатель, с одной стороны, углубляет инвариант типа, раскрывает все новые его черты, с другой же — создает вариации типа, показывает живых людей («прокаженный» Чулкатурин, «тонкий» Ракитин, «бойкий» Веретьев и др.). Таким образом, цепочки номинаций дают возможность проследить эволюцию типа. И наконец, посмотрев, как автор характеризует своих «лишних людей», можно говорить о чертах именно тургеневского типа, что важно, т. к. тип «лишнего человека» существовал в литературе и до Тургенева.

Литература

Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1989.

Исакова И. Н. Литературный персонаж как система номинаций // Теория литературы. Актуальные проблемы современной науки. Барнаул, 2009.

Чернец Л. В. Персонаж, характер, тип в пьесах А. Н. Островского // А. Н. Островский. Материалы и исследования. Шуя, 2008. Вып. 2. С. 15–17.

Временная организация «Поэмы без героя» А. А. Ахматовой

Хомяков Сергей Александрович

Аспирант Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

«Поэма без героя» А. А. Ахматовой пронизана временными и пространственными реалиями, где предпочтение отдается темпоральной категории с ее свойствами и особенностями. В поэме присутствует не только историческое и мифологическое время, но и биографическое, которое является стержнем произведения. Условно можно выделить четыре временных уровня в «Поэме без героя»: прошлое (1913–1914 до 1921 гг.), прошедшее (события до 31 августа 1941 г.), настоящее (1941–1960 гг.), будущее (произведения и заметки, написанные А. А. Ахматовой после 1961 г.).

Первый уровень — ушедшее навсегда прошлое, в основе которого лежит история самоубийства Вс. Князева и Первая мировая война. Параллельными сюжетными линиями являются любовный треугольник между А. А. Блоком, А. Белым и Л. Д. Менделеевой и отношения Н. В. Недоброво и А. А. Ахматовой. Данный временной уровень заканчивается смертями двух близких для А. Ахматовой людей — Н. В. Недоброво (1919) и Н. С. Гумилева (1921). Уместно говорить о художественных заимствованиях из произведений М. Ю. Лермонтова, А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского, Байрона, А. Белого, А. А. Блока.

Второй временной уровень характеризуется обращением А. Ахматовой к образу города (Петербурга), «уничтожением» лирического «я» по причине глубокого одиночества — теперь поэтесса говорит от лица «плачущих матерей». Второй уровень завершается смертью М. А. Булгакова и М. И. Цветаевой, которые пришли в своих главных произведениях («Мастер и Маргарита» и «Поэма воздуха») к тому же, к чему позже А. Ахматова в «Поэме без героя»: глубокая биографичность и подавленность судьбой. Прослеживаются аллюзии на последний роман М. А. Булгакова, «Поэму воздуха» М. И. Цветаевой и др.

Третий временной уровень совпадает со временем написания самого произведения, хотя время эпоса устремлено в прошлое, где главную роль играют категории памяти и сострадания. Прослеживаются библейские

мотивы. Образ города противопоставлен праздному пушкинскому городу. Именно на этом временном уровне заметен долгий путь, пройденный поэтом к «Поэме без героя». Мотив плача (связан с фольклорной традицией) и мотив крови (наследуется у Данте и Шекспира) — краски и звуки этого временного уровня. По мнению И. Берлина, «поэма была задумана как своего рода окончательный памятник ее жизни как поэта, памятник прошлому ее города — Петербурга, которое стало неотъемлемой частью ее личности», и «для поэта единственное, что имеет значение, — это прошлое» [Берлин: 326]. «Поэма без героя» — попытка подвести итоги жизни, что в XIX в. сделал А. С. Пушкин в своем итоговом стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный…» (1836).

Четвертый временной уровень «Поэмы без героя» связан с попыткой А. А. Ахматовой продолжить произведение после его завершения, в результате чего рождается «Проза о поэме», где автор пытается пояснить то, о чем нельзя было сказать прямо в самом произведении. Важно говорить о комментариях, сделанных Л. Чуковской к «Поэме без героя», и о судьбе А. Ахматовой.

«Поэма без героя» — сложное полисемантическое произведение, где каждый временной уровень выполняет определенные задачи, поставленные автором. А. А. Ахматовой важно было быть историком и показать всю правду о времени И. Сталина, так как других очевидцев, близких ей, уже не было в живых.

Литература

Берлин И. «Поэма без героя» // Ахматова без глянца. СПб., 2007. С. 15–18.

Специфика отражения «мириад форм реальности» в поздней экспериментальной прозе Генри Джеймса

Эстрина Татьяна Геннадьевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Рубеж XIX–XX в. явился переломным этапом для западной культуры. Литература этого периода, с одной стороны, свидетельствует о глубоком духовном кризисе, в котором находилась Европа, а с другой представляет собой попытку его разрешения. Это время напряженной рефлексии, когда устоявшиеся принципы ставились под сомнение. В результате вырабатывается новая философия, в сознании творческих людей складывается представление о «конце времени» и как следствие возникает трагическое мироощущение. Можно сказать, что глубинный кризис европейской цивилизации дал импульс к переосмыслению природы человеческой души.

Писатели все больше начинают обращаться к проблемам сознания, передача субъективного мироощущения индивида становится особенно важным элементом при построении художественной реальности. Особенно интересным представляется рассмотреть выше обозначенный круг проблем в позднем творчестве Генри Джеймса.

Будучи мастером тонкого психологического анализа, Джеймс на протяжении всего творчества искал новые способы актуализации субъективного повествования. Эстетические установки Генри Джеймса формируются на стыке западноевропейской и американской традиции. Огромное влияние на писателя оказали Бальзак, Тургенев, Мопассан, Золя и многие другие признанные художники слова. Одновременно с этим психологическая проза американского романтизма становится предметом пристального внимания Джеймса и служит почвой для его творчества.

Основой творческого метода Генри Джеймса послужило его представление о том, что «реальность воплощается в мириадах форм» [Джеймс 1982: 133]. Отсюда постоянный поиск Джеймсом наиболее точного отображения действительности. Так возникает прием «точки зрения» (point of view), ставший программным в творчестве писателя. Джеймс был убежден в том, что единственный способ создать полную правдивую картину человеческих взаимоотношений — это взглянуть на мир глазами персонажа сквозь призму его восприятия. Подобный персонаж выполняет в произведении функцию, используя термин самого Генри Джеймса, «центрального сознания» (central consciousness) [Шерешевская 1982: 567]. В поздних произведениях Джеймс сводит число персонажей к минимуму, ставя их в напряженные психологические ситуации, сложность которых раскрывается перед читателем по мере развития действия. Известный исследователь творчества Генри Джеймса О. Ю. Анцыферова указывает на то, что на позднем этапе Джеймс отказывается от традиционной фигуры рассказчика, предпочитая повествование от третьего лица, поскольку писателя все больше интересует проблема восприятия событий чужим сознанием [Анцыферова 2004: 421]. Ярким примером размышлений писателя над темой познания является известная повесть «Поворот винта» (1898), ставшая предметом особого внимания многих исследователей. Повествование в произведении получает крайне субъективную окраску на грани потока сознания, поскольку Джеймс сосредотачивает основное внимание на восприятии рассказчицы. Одновременно с этим «точка зрения» героини ставится здесь под сомнение, благодаря введению другого персонажа. Таким образом, форма Ich-Erzählung, которая в обычных условиях придает описываемым событиям оттенок достоверности, становится здесь объектом авторской иронии. Так возникает неоднозначность и возможность существования нескольких интерпретаций повести.

Следует отметить, что Генри Джеймс никогда не рассматривал свои рассказы и повести как нечто вспомогательное. «…рассказ — это то, что вызывает в нас волнение, возбуждение, удивление и напряжение: человеческие эмоции, проявления человеческого характера, человеческие взаимоотношения — только это создает рассказ» [Джеймс 1982: 163], — напишет Генри Джеймс в одном из своих предисловий.

Мотив «узнавания» становится доминирующим в последнем законченном романе Генри Джеймса «Золотая чаша» (1904), разрастаясь в настоящую психологическую драму. Роман «Золотая чаша» («The Golden Bowl») является своего рода предостережением против поисков какого-либо однозначного смысла. Малые и большие формы тесно взаимодействуют друг с другом в творчестве Джеймса. Отличаясь чрезвычайной гибкостью, малая форма нередко дает писателю импульс к созданию романа. Намеченная в рассказе или повести проблема разрастается, еще больше усложняясь в пространстве романа. Так, мотив «узнавания», составляющий идейное содержание рассказа «Фликербридж» разрастается до предельно напряженного психологического конфликта в романе «Золотая чаша».

Джеймс сосредотачивает свое внимания на механизмах человеческого восприятия, создающих субъективный образ реальности, обращается к работе сознания в целом. Поступки героев описываются мало и скупо. В результате содержание произведений Генри Джеймса составляет напряженная рефлексия, столь характерная для личности, живущей в период, когда культура переживает серьезный перелом, когда все былое переосмысляется, творчески преобразуясь. Так, благодаря другому углу зрения человек открывает для себя новые горизонты реальности.

Литература

Анцыферова О. Ю. Литературная саморефлексия и творчество Генри Джеймса. Иваново, 2004.

Джеймс Г. Искусство прозы. // Писатели США о литературе. М., 1982. Т.1. С. 127–144.

Джеймс Г. К повести «Алтарь мертвых». Из предисловий к Собранию сочинений (1907–1909) // Писатели США о литературе. М., 1982. Т. 1. С. 161–163.

Шерешевская М. А. Генри Джеймс и его роман «Женский портрет» // Джеймс Г. Женский портрет. М., 1982. С. 532–577.

Восточные жанры газель и рубаи в поэзии В. Я. Брюсова

Эфендиева Суад Ариф гызы
Молодой ученый, Бакинский славянский университет,
Баку, Азербайджан

В литературе серебряного века на волне возрастающего интереса к Востоку, к его искусству, поэзии, философии появляются многочисленные «восточные» подражания и мистификации. В многочисленных литературных салонах эстетские поэты писали стилизованные подражания, которые, в свою очередь, оказывали влияние и на лексику русской поэзии конца XIX — начала XX вв, обогащая язык ориентальной лексикой и фразеологией. Подражания носили разный характер, начиная с иронии, пародии до серьезной ориентальной направленности поэзии поэтов-символистов.

Интерес к древней и новой восточной поэзии придает новый импульс творчеству русских поэтов. Таким образом, взаимодействие поэтических культур Востока и Запада приобретает качественно новую ориентацию. Восточный Ренессанс, начиная с философской лирики Хафиза, Хайяма, Низами, Фирдоуси, проникновенной любовной лирики Физули и утонченных психологических зарисовок в жанре танка и хокку Басе, раскрыли европейскому читателю новые оттенки чувств, глубину связи человека с космосом, где личность предстает частью мироздания, а жизнь воспринимается как радость, дарованная человеку свыше. В этих стихах по-новому раскрывается единство мира, исчезает противопоставление человека природе, снимается традиционное для европейской поэзии ощущение индивидуального трагизма, который заменяется пониманием степени общности людей и отсюда исторический оптимизм и некая новая духовность.

Все эти идеи своеобразно отразились и в творчестве Валерия Брюсова. Мы наблюдаем в его поэзии использование таких восточных жанров как *газель*, *рубаи*. Можно ли объяснить их появление только переводами из восточной поэзии, которые занимают особое место в его наследии? Думается, нет. Интерес к Востоку, восточным жанровым формам — это характерная черта поэзии «серебряного века» в целом. Поэтому, наряду с переводами из восточной поэзии, которые мы затрагивать не будем, у Валерия Брюсова появляются оригинальные стихи в жанрах газели, рубаи и т. п. В сборнике «Сны человечества» он дает этому следующее объяснение: «<...> По моему замыслу эти «Сны» должны представить “лирические отражения жизни всех времен и всех стран”. Иными словами, я хочу воспроизвести на русском языке, в последовательном ряде стихотворений, все формы, в какие облекалась человеческая лирика...» [Брюсов:

460]. Поэтому в творчестве В. Брюсова встречаются такие формы восточной поэзии, как газели, рубаи, мерсийе («Не мудрецов ли прахом земля везде полна...», «Есть в жизни миги счастья, есть женщины, вино...», «Только ночью пьют газели из источника близ вишен...», «Пылают летом розы, как жгучий костер...», «В ту ночь нам птицы пели, как серебром звеня...»).

Соблюдая форму рифмовки классического рубаи (*ааба)* В. Брюсов воспроизводит так же и его содержание, передающее бренность и суету жизни, ее кратковременность и неучтожимость личности. Русская классика такого способа рифмовки не знала. В русской литературной традиции, «начиная с Ломоносова, четверостишие имело перекрестную рифмовку, реже — опоясывающую или парную, еще реже в нем возникали холостые окончания в первой и третьей строчках при рифмующихся второй и четвертой» [Жовтис: 87]. Возникновение этого жанра в русской поэзии связано с появлением художественных переводов, к которым часто обращались в ту пору поэты.

Одним из известных лирических жанров Востока является жанр *газели*. На Востоке нет ни одного поэта, который не оставил бы стихотворного образца в этом жанре. Обычно по объему газель состоит из 5–7–9 строф и строится по принципу *аа, ба, ва, га* и т. д. Кроме того, обязательным признаком этого жанра является и то, что в самом последнем бейте — двустишии — поэт дает свое имя (*махаллус*). Классические газели носили любовный характер и были обращены к женщине, восхваляли ее красоту, женственность, прославляли вино, радость и легкость мироощущения, которые оно давало.

Поэтому интерес русского поэта к этому жанру вполне закономерен. В результате появляются два стихотворения Брюсова, написанные в этом жанре. Поэт так и называет свои произведения — «Газели». Обращаясь к восточной поэтической форме — газели, Брюсов четко выдерживает внешние признаки этого жанра. Более того, следуя канонам этого жанра, он, наряду с соблюдением внешней рифмы, дает еще и характерные для газели *редиф* и внутреннюю (*сквозную*) рифму. Вместе с тем, у Брюсова отсутствует один из важных элементов жанра газели, который заключался в обязательном упоминании имени поэта в самом последнем бейте-двустишии, которое называется *мегте*. В газели «В ту ночь нам птицы пели, как серебром звеня...», четко имитируя восточный стиль и воспроизводя духовное содержание восточного жанра, Брюсов все-таки допускает русские реалии — *ели, аркады*. Здесь также соблюдена структура газели и выдержана ее рифмовка, но, вместе с тем, как справедливо замечает А. Л. Жовтис, стихотворение не воспринимается как живое произведение искусства — стилизация мертва [Жовтис: 99].

Каковы же «уроки» Брюсова? Во-первых, роль Брюсова в смене стилевых ориентиров в русской поэзии не случайна, а скорее закономерна. Тем более, что такого рода «скачки» в эволюции поэтических форм в русской поэзии ранее уже имели место. С другой стороны, литература «серебряного века» «провоцировала» интерес к Востоку, к его ориентальной утонченности и вниманием к филигранному выражению чувств. Таким образом, стилизация носила искусственный характер. Эти произведения, написанные под воздействием любви к восточной экзотике, к ее реалиям, были далеки от оригинала и не могли воспроизвести подлинно восточное мироощущение.

Литература

Брюсов В. Я. Собрание сочинений: В 7 т. М., 1973. Т. 2.

Жовтис А. Л. И рубаи, и редифная рифма… // Жовтис А. Л. Стихи нужны. Статьи. Алма-Ата, 1968.

Секция

«История русской литературы»

Механизмы идентификации в творчестве Ф. М. Достоевского (на примере «Белых ночей», «Записок из подполья» и «Кроткой»)

Ваганова Ольга Константиновна
Студентка Воронежского государственного университета, Воронеж, Россия

Для всех значимых героев Ф.М. Достоевского свойственно неразделение общепринятого способа переживания себя в мире, зачастую приводящего к деперсонализации личности. Идентификация (в частности, определение или достижение идентичности) во многих произведениях писателя выполняет мотивационную функцию для совершения сюжетообразующих поступков главных героев.

Персонажами, наиболее последовательно реализующими принцип деструкции личности, являются Мечтатель («Белые ночи»), «человек из подполья», герой «Кроткой». Помимо того, что Мечтатель и «подпольный человек» имеют ряд биографических точек соприкосновения, они схожи в своей страсти к мечтательству, определяющей modus vivendi каждого. Но присутствует и ряд принципиальных расхождений в способе существования каждого из этих героев, касающихся их идентич-

ности. Самоидентификация Мечтателя, при всей ее противоречивости, все же автономна и может быть пунктирно прочерчена номинативной характеристикой образа — Мечтатель. Идентификационная цель монологизированного диалога с Настенькой [Достоевский 1972: 112–120] сводится к тому, чтобы репрезентировать свой способ бытия и *впустить* в автономное поле своей идентичности *чужое «Я»*, то есть понять и представить свою идентичность.

«Подпольный человек» в своем диалогизированном монологе пытается полемизировать с гипотетической реакцией собеседника-читателя. Таким образом, герой старается в онтологическом смысле расширить пределы своего «Я» до поведенческих реакций других «Я». Метод идентификации здесь — действие по подстановке себя на место собеседника в процессе диалога.

Постоянные попытки «человека из подполья» выйти за пределы своего «Я» приводят к тому, что он перестает восприниматься как завершенный характер. Герой представляет собой не единичное «Я», а целую серию лишь частично обработанных фрагментов того, из чего должна состоять личность. Иначе, «подпольный человек» распадается на созвездие квазиавтономных комплексов, каждый из которых обладает собственной стереотипизированной личностью — так называемая субтотальная идентификация. И, в отличие от Мечтателя, «человек из подполья» не пытается познать свою идентичность, он стремится ее достичь. В этой интерпретации текст «Записок из подполья» можно расценивать как попытку установить связь между личностями и предметами внутри себя. И Мечтатель — лишь одна из его поведенческих ролей.

Ситуация усложняется тем, что самоидентификация человека из подполья скрыта конвергенцией различных факторов, одним из которых является стиль повествования. Герой пытается произвести впечатление на собеседника противоречивостью характеризующих его дефиниций. При этом наиболее ненавистные аспекты личности, являющиеся объектом идентификации, выставляются напоказ, будучи представлены как нелепые, достойные презрения и ненависти. Однако герой и сам испытывает так называемую «ненависть перевоплощения» (термин клинической психиатрии [Лейнг: 283]), проявляющуюся в виде тенденции вбирать в себя все больше характеристик личностей, которыми герой не является, что сопровождается негативной модальностью. Между тем, внешнее поведение «человека из подполья» — не что иное, как агрессивная система защиты, аналогичная многочисленным переходам лабиринта, которые должны были бы вести к выходу (т. е. обретению идентичности), но на самом деле никуда не приводят. Поэтому «Записки из подполья» не закончены: герой словно пытается кнопками самохарактеристик за-

крепить свою сущность, по сути, являющуюся пустотой. Эти попытка настолько же бесплодна, насколько ситуация «подполья» безвыходна.

Идентификацию героя «Кроткой» (где «подполье» превращается в камеру пыток) можно определить через ее отсутствие (так называемая аннулированная идентичность). Особенно показателен в этом отношении заключительный абзац: «Говорят, солнце живит вселенную. Разве оно не мертвец? Все мертво и всюду мертвецы… Когда ее завтра унесут, что ж я буду?» [Достоевский 1999: 366]. Здесь внутреннее «Я» становится окончательно расщепленным, мертвым и более не способным поддерживать ненадежное ощущение собственной идентичности. Со смертью главной героини «Я» героя перестает подвергаться оценке и диалектической взаимосвязи с другими людьми и, таким образом, теряет жизнеспособность и осознание себя как личности. А неосознание себя может равняться небытию.

Можно сделать вывод о том, что проблема идентичности решается Ф. М. Достоевским через три модели идентификации, выстроенные по эволюционному принципу: интегральная (Мечтатель), субтотальная («человек из подполья»), аннулированная (герой «Кроткой»).

Потенциальная деформация целостности идентичности изначально заложена в психотипе Мечтателя как личности, чье «Я» переживается как оторванное от любой поведенческой активности и подверженное процессу интроспекции. Детериорация в случае «подпольного человека» проявляется в том, что здесь герой расслаивается на комплекс различных — временами даже полярных — внешне автономных частей, ни одна из которых не развита до такой степени, чтобы из себя самой организовать завершенную личность. Герой «Кроткой» стоит на пороге полного растворения в небытии, т. к. здесь разлом между разнонаправленными идентификационными ядрами достигает такого уровня, что расщепление личности более не может совмещаться с образом жизни психически здорового человека, и становится провоцирующим импульсом психоза.

Литература

Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений: В 30 т. Л., 1972. Т. 2.
Достоевский Ф. М. Дневник писателя (1873–1881). СПб., 1999.
Лейнг Р. У. Разделенное Я. СПб., 1995.

Своеобразие «разбойничьей» темы в повестях О. М. Сомова

Денисова Дарья Федоровна
Аспирантка Псковского государственного педагогического университета имени С. М. Кирова, Псков, Россия

Представленная в повестях О. М. Сомова тема «разбойничества» является достаточно репрезентативной с точки зрения отражения в ней разнообразных тенденций, сосуществовавших в русской литературе 20–30-х гг. XIX в. Сомов — писатель так называемого «второго ряда», однако принимавший активное участие в решении насущных историко-литературных и эстетических проблем своего времени, и прежде всего проблем историзма, народности, становления русского романтизма в целом и русской романтической повести в частности.

На пути поисков решения обозначенных задач Сомов обращается к «разбойничьей» теме в повести «Гайдамак» (1826). Создавая характер главного героя — Гаркуши, автор во многом следует канонам «разбойничьего романа» с характерным для него типом «благородного разбойника» — беспощадного врага богачей и власть имущих, движимого в своем поведении протестом против социального зла, но при этом остающимся верным законам социальной справедливости, не допускающим пролития невинной крови [Вацуро: 326]. Именно в контексте подобного усвоения западноевропейской литературной традиции образы разбойников стали появляться в русской литературе начала XIX в. [Лотман: 12].

Однако, наделяя Гаркушу пафосом романтического благородства, Сомов одновременно придает ему национальный колорит, укореняет характер героя в народно-бытовой среде, тем самым избегая «трафаретности» в его изображении. В русле одной из ведущих тенденций литературного процесса первых десятилетий XIX в. — интереса к национальной исторической тематике и народной поэтике [Архипова: 215] — Сомов сориентирован на воссоздание в повести фольклорной модели бытия с основополагающим для нее чувством сопричастности человека и мира. Отсюда представляется принципиальной минимизация присутствия авторского начала в повествовании. Так, Гаркуша лишь дважды является перед читателем «воочию» — в первой главе и в финале. Вместе с тем ощущение его незримого присутствия остается, поскольку на протяжении всего повествования он предстает в восприятии других персонажей: местного еврея, цыганенка, судьи, разбойников, конвоиров и проч. Благодаря этому образ Гаркуши приобретает свойственную лишь подлинно народному герою собирательность, растворяющую в себе черты реально существовавшего человека (украинский разбойник Гаркуша в действительности — личность историческая), подменяющую их набором определенных

качеств, таких как бесстрашие, ловкость, сила, мудрость и др., не отделимых в народном сознании от образа героя-заступника.

В период с 1828 по 1830 г. Сомов создал ряд прозаических отрывков под общим заглавием «Гайдамак. Главы из малороссийской повести», которые, по мысли писателя, в дальнейшем должны были стать частью романа в четырех–пяти томах. Действительно, используемый автором украинский национальный материал в силу имеющейся в нем содержательной насыщенности и, следовательно, сюжетного «потенциала» мог бы стать основой для создания крупной повествовательной формы. [Манн: 164]. Однако ранняя смерть Сомова не позволила ему в полной мере осуществить задуманное. Между тем написанные главы свидетельствуют в большей степени о возвращении писателя к традиционной логике авантюрного разбойничьего сюжета, построенного по принципу калейдоскопической смены изоморфных эпизодов (характерной, например, для создававшегося одновременно с повестью Сомова романа В. Т. Нарежного «Гаркуша, малороссийский разбойник»). Тем не менее, опробованные в «Гайдамаке» художественные принципы оказали значительное воздействие на дальнейшее формирование художественного мира писателя, и прежде всего это касается представленной в повести авторской рефлексии фольклорных жанров (лирической песни, былички), весьма продуктивно использованных в его последующих фантастических повестях.

Литература

Архипова А. В. Эволюция исторической темы в русской прозе 1800–1820-х гг. // На путях к романтизму. Л., 1984.

Вацуро В. Э. Готический роман в России. М., 2002.

Лотман Ю. М. Новые материалы о начальном периоде знакомства с Шиллером в русской литературе // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. IV (Новая серия). Тарту, 2001.

Манн Ю. В. У истоков русского романа // Вопросы литературы. 1983. № 5. С. 151–170.

Предметный мир баллад В.А. Жуковского и А.С. Пушкина

Дорош Наталья Васильевна
Аспирантка Череповецкого государственного университета, Череповец, Россия

Предметный мир лирики — одна из актуальных проблем современного литературоведения. Объект данного исследования — предметный мир баллад В.А. Жуковского и А.С. Пушкина. Специальных работ, посвященных этому вопросу, нет, так как вещный мир в литературе рассматривается преимущественно на материале прозы.

Наши наблюдения основываются на концепции Л.Я. Гинзбург, по мнению которой, «разным жанрам присуща разная степень предметности» [Гинзбург: 39], что позволяет говорить о более и менее «*предметных*» стихотворениях.

Анализ предметного мира баллад базируется на утверждении В.А. Грехнева о том, что «у каждого жанра есть свой художественный объект и свои горизонты в обзоре реальности» [Грехнев: 29], таким образом, каждый жанр связан с определенным набором предметов.

«Вещесфера» баллад В.А. Жуковского и А.С. Пушкина получила свое отражение в формальном тезаурусе, выполненном по методике М.Л. Гаспарова. Предметы, составляющие вещный мир стихотворений этого жанра, расклассифицированы нами по следующим рубрикам: *Внешнее пространство (строение)*; *Внутреннее пространство здания:* 1) интерьер, 2) освещение; *Костюм:* 1) головной убор, 2) одежда, 3) обувь, 4) аксессуары, 5) материал; *Жизнь и смерть*; *Атрибуты власти*; *Атрибуты войны:* 1) обмундирование, 2) оружие; *Атрибуты искусства:* 1) архитектура и живопись, 2) музыка; *Хозяйство*; *Гастрономия:* 1) напитки, 2) пища; *Средство передвижения:* 1) водное, 2) сухопутное.

Изучение предметного мира баллад В.А. Жуковского и А.С. Пушкина основывается на решении следующих задач: установить состав предметного мира баллад обоих поэтов; определить способ изображения предмета; выявить функции предметных реалий.

Материалом исследования послужили баллады В.А. Жуковского и А.С. Пушкина, написанные до 1822 года.

В ходе наблюдений мы пришли к следующим выводам:

1. Баллада «в силу своей лиро-эпической природы и принципиальной открытости, “незавершенности” жанровой структуры» [Душина: 3] оказывается гибкой и по отношению к предметному миру, включая самые разнообразные сферы жизни. Характерными для этого жанра являются следующие группы предметов: 1. Внешнее пространство (*хижина, изба, дворец* и т. д.); 2. Жизнь и смерть (*гроб, крест, икона* и т. п.); 3. Атри-

буты войны (*латы, сабля, кинжал* и др.); 4. Костюм (*саван, венок, башмачок* и т. д.); 5. Внутреннее пространство здания (*стол, зеркало, лампада* и т. д.); 6. Средство передвижения (*колесница, сани, клюка* и т. п.). Остальные рубрики формального тезауруса (Хозяйство, Атрибуты искусства, Гастрономия, Атрибуты власти) для баллад обоих поэтов являются второстепенными.

2. Общими для обоих поэтов способами изображения вещного мира в балладах являются: называние, перечисление, указание на деталь или часть предмета, описание, одушевление. Различие в способах изображения вещного мира заключается в том, что В.А. Жуковский в своих балладах воссоздает предметный мир субъективно, а А.С. Пушкин стремится к объективности изображения.

Специфическая для баллад В.А. Жуковского рубрика тезауруса *Атрибуты искусства (Музыка)* представлена предметами, звучание которых в тексте носит мистический характер: «колокол гудит», «колокола гудят не умолкая», «колокола вой». В балладах А.С. Пушкина данная группа не представлена ни одним предметом. Звук в его балладах иного характера, потому что «звучат» отнюдь «не музыкальные» предметы: «звон веселый стакана», «ковши круговые, запенясь, шипят» («Песнь о вещем Олеге»), «кольчуги звучат», «кости стучат», «кости хрустят» («Сраженный рыцарь»).

3. В балладах В.А. Жуковского «вещесфера» служит, как правило, созданию некой условной (порой фантастической) обстановки. Ряд «чудесных» вещей выполняет в его текстах «волшебную» функцию: *зеркало, ворота, гроб, арфа, корабль* и др. Некоторые предметы имеют символический характер. Например, в балладе «Эолова арфа» *арфа* — не только предметная реалия, отнесенная нами в рубрику формального тезауруса *Атрибуты искусства (Музыка)*, ее значение гораздо шире. Перед нами не просто музыкальный инструмент: арфа в балладе означает «залог прекрасных минувших дней», становится символом памяти («И арфу лобзает… но арфа молчит»). Как и природа, материальный мир является отражением внутреннего состояния героев.

Вещное поле в балладах А.С. Пушкина выполняет другие функции. Поэт стремится к максимальной достоверности изображаемой им эпохи. Анализ предметного мира «Песни о вещем Олеге» показывает, что вещи, характеризующие особенности военного быта и хозяйственного уклада древних славян, представленные в рубриках формального тезауруса: *1. Атрибуты войны* (меч, броня 2, щит, пращ, стрела 2, кинжал, секира); *2. Средство передвижения* (стремя, попона, ковер, узда), *3. Внешнее пространство* (двор, врата), *4. Хозяйство* (стакан, ковш), призваны «не только изобразить *русскую* народную легенду, выражающую сущность

русского духа вообще, но именно изобразить русскую культуру IX–X веков» [Гуковский: 332].

Общей для вещного мира баллад обоих поэтов является сюжетообразующая функция. Но анализ предметного мира баллад В.А. Жуковского и А.С. Пушкина показал, что поэты шли разными творческими путями.

Литература

Гинзбург Л. Я. Школа гармонической точности // *Гинзбург Л. Я.* О лирике. М., 1997.

Грехнев В. А. Прозаическое в лирике Пушкина // *Грехнев В.А.* Мир пушкинской лирики. Нижний Новгород, 1994.

Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики. М., 1965.

Душина Л. Н. Поэтика русской баллады в период становления жанра. Автореф. дисс. … канд. филол. наук. Л., 1975.

Чудаков А. П. Предметный мир литературы (К проблеме категорий исторической поэтики) // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения / Под ред. М. Б. Храпченко и др. М., 1986.

Реминисценции и аллюзии в речи и произведениях капитана Лебядкина (к вопросу о литературных ассоциациях в романе Ф.М. Достоевского «Бесы»)

Дубеник Елена Алексеевна
Аспирантка Московского педагогического государственного университета, Москва, Россия

Анализ эпизодов, связанных с образом капитана Лебядкина и содержащих приемы, вызывающие литературные ассоциации, позволяет: 1) Составить список художественных текстов, ассоциации с которыми возникают при знакомстве с образом капитана Лебядкина, и сделать вывод: а) О соотношении произведений XVIII и XIX в., б) О соотношении родовой принадлежности «вспоминаемых» текстов (лирика и проза); 2) Создать классификации изученных текстовых фрагментов: а) По способу «воспоминания» (реминисценции, аллюзии, лиро-эпические пародии — аппликации) и б) По форме бытования в тексте (речь капитана Лебядкина, текст произведения персонажа, речь персонажей романа о капитане). В списке источников представлено 5 произведений XVIII в. и 10 — XIX-го (хроника Уильяма Шекспира «Генрих IV» — конец XVI в.), соотношение 5:10 — требует комментария: каждое лебядкинское произведение обнаруживает связь с произведением эпохи классицизма, преобладание среди источников «воспоминания» произведений XIX в. связано с обилием приемов создания ассоциативности не только в образцах поэтических опытов, но и в речи персонажа. Соотношение произведений разных ро-

дов выглядит следующим образом: 12 — лирических, 3 — прозаических, 1 — драматическое. Капитан Лебядкин — образ поэтический, его речь и лиро-эпические пародии иллюстрируют, как стихия одержимости и беснования, несущая хаос, отражается на произведениях искусства слова.

Исследование литературных ассоциаций, возникающих в сознании читателя в связи с образом капитана Лебядкина, позволяет получить представление о типологии приемов, благодаря которым осуществляются литературные связи. Реминисценции: 1) Реминисценция — метафора; 2) Типологическое сближение персонажей; 3) Реминисценция — антитеза; 4) Воспроизведение источника с заменой семантически значимого компонента; 5) Реминисценция — каламбур (воспроизведение источника с заменой семантически значимого компонента омонимом); 6) Воспроизведение с антонимичной заменой.

Аллюзии: 1) Аллюзия — автор; 2) Аллюзия — антитеза; 3) Аллюзия-персонаж эпический; 4) Аллюзия — образ драматический; 5) Аллюзия-образ лирический; 6) Аллюзия — собирательный образ; 7) Аллюзия-персонаж самого Ф.М. Достоевского.

Составленные в результате анализа типологии реминисценций и аллюзий отражают многообразие способов использования Ф.М. Достоевским данных приемов. В каждом новом текстовом фрагменте, содержащем реминисценции, прием «воспоминания» предшествующей литературной традиции обыгрывается по-новому, благодаря: введению антитез, антонимичных замен, каламбуров; реализации метафор. Писатель широко использует аллюзийные указания, благодаря им в сознании читателя возникают ассоциации с произведениями лирическими, эпическими, драматическими; с творчеством отдельных авторов. Прием аллюзии нередко основывается на обобщении («живу Зосимой») или антитезе («Монбар»: пират и крестоносец). Реминисценции и аллюзии характерны не только для речи персонажа, но и для его произведений. Последние строятся по принципу многоассоциативных лиро-эпических пародий-аллегорий. Основой пародии может служить: 1) 1 произведение («Я пришел к тебе с приветом...»); 2) 2 произведения: а) Взаимодополняющие («Таракан»: И.П. Мятлев «Фантастическая высказка» и И.А. Крылов «Паук и гром»); б) Противопоставленные («Совершенству девицы Тушиной»: ломоносовские оды Елизавете (1750) и стихотворение В.Г. Бенедиктова «Три вида»); 3) Несколько текстов (речь о прокламациях). В основе поэтических текстов пера капитана Лебядкина — поэтический текст (или тексты), которые пародируются автором при помощи широкого спектра приемов: замена лица лирического героя, размера стихосложения; введение сравнений, каламбуров, окказионализмов; буквальная реализация метафор, изменение фонетического строя. В результате авторских преобразований

пародируемый текст приобретает идейную двуплановость: комический эффект, свойственный пародии, сочетается с притчевым началом, характерным для аллегорических обобщений. Тексты Лебядкина отличаются и двойственной родовой природой: в них сочетаются лирическое, эпическое и драматическое начала. В основе — лирический текст, сопровождающийся прозаическими вступлениями, обращениями, пояснениями и послесловиями; тексты декламируются самим капитаном, обладающим недюжинными актерскими способностями: мимика, жесты, особенности артикуляции — все эти детали скрупулезно описываются автором. Значение этих драматических элементов в постижении идейного плана произведений не менее важно, чем лирических и эпических, составляющих основу лебядкинских текстов.

Изучение фрагментов текста, содержащих приемы создания ассоциативности, позволяет составить их классификацию по форме бытования. Приемы, вызывающие литературные ассоциации, содержатся: 1) В речи персонажа — 13 раз, 2) В текстах лиро-эпических пародий его пера — 6 раз, 3) При характеристике его другими персонажами — 2 раза. Речь персонажа не менее поэтична, нежели его литературные творения. В тексте романа всего две сцены, в которых капитан Лебядкин выступает в качестве главного действующего лица и произносит исповедальные монологи, обращенные к слушателям: сцена в гостиной Варвары Петровны и диалог с Николаем Всеволодовичем в доме Филиппова. Каждая реплика капитана в двух данных сценах содержит реминисценцию или аллюзию, а чаще — сочетание этих приемов. Капитан вводит «поэзию в прозу» (речь персонажа) и, наоборот, «прозу в поэзию» (произведения капитана). Образ капитана Лебядкина: его речь, образцы его поэтических опытов, — отражает хаос и «перевернутость» сознания — стихию беснования, охватывающую город N и всю современную автору Россию, на уровне поэтики. Смешение родовой (взаимопроникновение эпоса, лирики, драмы), жанровой специфики (синтез жанров: лирического стихотворения и оды; лирического стихотворения и басни) в произведениях капитана, ассоциативность его речи, изобилующей реминисценциями и аллюзиями — свидетельствуют о разрушении не только литературных канонов, но законов построения форм речи: монологов, диалогов.

Литература

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 15 т. Л., 1990. Т. 7.

«Лавка древностей» Ч. Диккенса в художественной структуре романа Ф.М. Достоевского «Подросток»

Кладова Наталья Александровна
Аспирантка Костромского государственного университета имени Н.А. Некрасова, Кострома, Россия

Роман Ч. Диккенса «Лавка древностей» в «Подростке» Ф.М. Достоевского упоминается лишь однажды. Но это, казалось бы, эпизодическое упоминание имеет, на наш взгляд, совсем не «эпизодический» смысл в идейной структуре «Подростка». Достоевский на подтекстовом уровне активно использует «Лавку древностей» для семантического наполнения образа солнца в своем произведении.

«Ах, Долгорукий, читали Вы Диккенса «Лавку древностей»?» — этот вопрос задает Подростку Тришатов, неточно пересказывая далее эпизод английского романа, в котором девочка Нелли «на паперти собора, вся облитая последними лучами, стоит и смотрит на закат с тихим задумчивым созерцанием в детской душе, удивленной душе, как будто перед какой-то загадкой, потому что и то, и другое, ведь как загадка — солнце, как мысль Божия, а собор, как мысль человеческая…» [Достоевский: 353].

В романе английского писателя этот эпизод имеет важный семантический обертон. «Внезапный разлив света», который увидела девочка, стоя на самом верху колокольни, есть свет свыше. Солнце становится символом жизни, вечной жизни, побеждающей смерть. «Глядишь, и словно возвращаешься от смерти к жизни и словно ощущаешь свою близость к небу!» [Диккенс: 453]. «Солнце, как мысль Божия» сияет и в романе Ф.М. Достоевского.

В пересказанном Тришатовым эпизоде дневной «разлив света» заменен «последними лучами», четко обозначено время суток — закат, который не раз будет упоминаться Достоевским в романе. В диалоге с Крафтом Подросток признается в том, что не любит закат. Потом он поймет, что закат ассоциируется у него с «тихим взглядом» матери, воплощающей христианскую кротость и смирение, христианскую целомудренную любовь. Так выстраивается ассоциативная связь: мама — христианский мир — закат солнца (а ведь закат — это и время совершения евангельских чудес [см. Мрк. 1, 32–34; Лк. 4, 40–41]). Именно поэтому закат Подросток не любит. Евангельский свет (закат) не включает его идею — угол; свет воскресения, возвращения к жизни противоречит его намерению уйти от жизни в скорлупу и — порвать со всеми. Закат злил его «до злобы», пока не произошла встреча с благообразным странником Макаром.

В самом начале романа Подросток говорит о неизбежном конце Вселенной: «Земля обратится в свою очередь в ледяной камень и будет ле-

тать в безвоздушном пространстве с бесконечным множеством таких же ледяных камней» [Достоевский: 49]. А отсюда следует логический вывод об «условности добродетели»: незачем быть благородным, незачем делать добро (подобная позиция уходит корнями в популярную тогда теорию «тепловой смерти» вселенной). Но именно солнце в структуре романа противостоит «ледяным камням», точнее, солнце разрушает теорию «ледяных камней». Для создания этой оппозиции Достоевский и использует «Лавку древностей» Диккенса.

Одна из ключевых тем романа Диккенса, на наш взгляд, — тема памяти, причем тема эта находится во вполне определенной нравственно-этической сфере — сфере добра.

В романе четко выделяется группа персонажей, которые старика и Нелли воспринимают как средство наживы: брат Нелли Фредерик Трент, его приятель Ричард Свивеллер, Дэниел Квилп, мистер и мисс Брассы. Но Свивеллер женился не на той, которая бы гарантировала ему обеспеченную жизнь (как он сначала мечтал), а на той, которая подарила ему заботу и любовь в то время, когда он, больной, очень в этом нуждался. Квилп утонул, Брассы стали безвестными бродягами, Фред Трент умер на чужбине неопознанным и всеми забытым. Зло предается забвению. Злые не живут в памяти людей. Остается лишь память о добре. Младший брат старика Трент после смерти старика и Нелли, отправился по местам их странствий, благодаря за добро всех, кто помогал им. Для Достоевского, на наш взгляд, была важна в английском романе именно идея *вечности добра*: добро не поддается тлению и разложению, оно не может умереть; а значит, не может умереть и вселенная — такова художественная логика Достоевского.

Один раз в романе Диккенса упоминается именно *заходящее* солнце, и в этом эпизоде оно тесно сопрягается с темой памяти, вечной жизни: оно «бросало свои теплые блики даже на место успокоения мертвых, обещая им, что утром оно засияет снова» [Диккенс: 146]. Солнце заходит, но оно взойдет вновь. Солнечный свет — из мира горнего, он несет в себе вечные ценности, которые выше смерти. Подросток полагал, что Вселенная не вечна, а потому не стоит делать добро, *но* именно добро и вечно. Именно оно и есть истинная жизнь. Деньги и сознание могущества не дают жизни, потому что позволяют не делать добра, позволяют уйти в угол, порвав всякую связь с остальным миром.

Однако соединенность Подростка с родной душой все же происходит — в лучах солнца. Подросток и его сестра Лиза «шли по солнцу и радовались…». И они дали друг другу обещание: если будут в чем недовольны, если сделаются сами злы, дурны — то не забудут никогда этого дня и вот этого самого часа [Достоевский: 161]. Судя по хроно-

метражу событий, времени было под вечер, вероятно, уже был закат (кроме того, закат четко обозначен в этом эпизоде в Подготовительных материалах).

Свой рассказ о «Лавке древностей» Тришатов заканчивает так: «Мы сидели с ней (сестрой. — *Н.К.*) на террасе, под нашими старыми липами, и читали этот роман, и солнце тоже закатывалось, и вдруг мы перестали читать и сказали друг другу, что и *мы будем также добрыми, что и мы будем прекрасными*…» [Достоевский: 353].

В неоднократном упоминании в романе «Подросток» заходящего солнца в особом семантическом ракурсе была подтекстовая полемика Достоевского с популярной теорией «тепловой смерти» вселенной. И в этой полемике, аргументируя свою точку зрения, Достоевский использует роман Ч. Диккенса «Лавка древностей».

Литература

Диккенс Ч. Собр. соч.: В 30 т. М., 1958. Т. 7.
Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1975. Т. 13.

О трансформации стихотворных формул в древнерусской виршевой поэзии

Кузнецова Ольга Александровна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В древнерусской виршевой поэзии широко используются стихотворные формулы — устойчивые словосочетания, переходящие из текста в текст и сохраняющие постоянную рифму. Подобный стихотворный прием в XVII в. еще не воспринимается как штамп. Вся средневековая культура построена согласно этикету, во всем сказывается уважение к традиции. «Стремлением подчинять изложение этикету, создавать литературные каноны можно объяснить и обычный в средневековой литературе перенос отдельных описаний, речей, формул из одного произведения в другое» [Лихачев: 106]. По структуре стихотворные формулы, как правило, представляют собой две строки, соединенные парной рифмой. Рифмообразующие слова задают общий смысл формулы.

Особенно распространена в XVII в. стихотворная формула с опорными словами «Бог — небесный (горний, пресветлый, прекрасный) чертог». Образ небесного чертога — библейский образ, неоднократно повторяющийся в литургических текстах. Формула «Бог — небесный чертог» используется в ряде контекстов различного типа. Наиболее частотно она выступает в функции традиционного пожелания адресату стихотворного

послания: *Протчее же буди, государь, покровенен десницею вышняго бога, / И да сподобит тя стати у небесного своего чертога* [Виршевая поэзия: 155]. Такой тип употребления предполагает обращение к собеседнику. Возможно также использование данной формулы в контексте молитвенного обращения к Богу или святым с просьбой о благах: *Вижу тя, о лѣствице, сведшую намъ бога! / Доведи мя, Марие, горняго чертога* [Памятники: 264] или: *то благодарю паки Христа моего, всемогущаго бога, — да не лишен буду небеснаго его нетленнаго чертога* [Виршевая поэзия: 146]. В дидактическом контексте смысловые акценты смещаются: *Искони мира честь правым от бога / Уготовася прекрасна чертога* [Памятники: 322], однако формула остается равной себе.

Бытование формулы «Бог — небесный чертог» по большей части приходится на первую половину XVII в. В стихотворных текстах этого времени обнаружено девятнадцать случаев ее употребления. Ко второй половине XVII — нач. XVIII в. слово «чертог» постепенно вытесняется другими словами со сходной клаузулой. Парная строчка варьируется, своеобразным эквивалентом формулы становится двоестрочие с опорными словами «Бога — многа». Но едва ли можно говорить о складывании формулы в этом случае, поскольку смысловое наполнение строчек с одинаковыми опорными словами различно, в сочетании со словом «многа» появляются и «мзда», и «мука», и «слава», и многие другие варианты. В стихотворных текстах второй половины XVII — нач. XVIII в. зафиксировано только два случая использования этикетной формулы «Бог — небесный чертог» в чистом виде.

Еще одна молитвенная формула, менее распространенная в стихотворных текстах, в общем виде представляет собой двоестрочие с опорными словами «владыки — избранные (святые, бесплотные, праведные) лики». Интересно, что формула построена аналогично рассмотренной выше: в первой строке опорное слово — наименование Бога, к которому прямо или косвенно апеллирует автор, во второй называется благо, вечное блаженство. Реализуется формула в тех же смысловых контекстах: пожелание адресату (*Точию буди, государыня, покровена десницею великаго бога владыки, / Да причтет тя, государыню мою, со избранными у него лики* [Там же: 149]), молитвенное обращение (*Такожде и аз, окаянный, молю тя, царя и владыку: / Да сподобиши мя своим милосердием десных лику* [Там же: 382]). Но формула «владыки — избранные лики» является менее устойчивой. Уже в первой половине XVII в. вместо опорного слова первой строки «владыку» встречается «велику», этот же вариант распространяется во второй половине XVII в., и смысл двоестрочия варьируется. Все десять случаев стандартной реализации формулы обнаружены в текстах первой половины столетия.

Формула «наречься (быть, явиться) сыном света — сподобиться (достигнуть) мудрых (праведных) совета» зафиксирована в шести текстах, все они датируются первой половиной XVII в. Как и в предыдущем случае, этот же временной период дает материал по отступлению от стандартной реализации формулы (*Како нарекуся и буду сын света, / Понеже ничтоже благо сотворих Ветхаго и Новаго завета?* [Там же: 376]). Традиционно формула с опорными словами «сын света — совета» реализуется в виде краткого нравоучительного тезиса (*И паки всегда добрых людей держитеся совета, / да будете именоватися сынове света* [Там же: 136]) или пожелания (*И да будеши сын света, / И да сподобишися праведных совета* [Там же: 40]). Во второй половине XVII в. двоестрочия с такой клаузулой особенно распространены. Однако они уже не являются формулами и опираются на различные рифмообразующие слова, наполняющие стихотворную строку новыми смыслами.

С возникновением во второй половине XVII столетия новых стихотворных жанров появляются и новые контексты. Характерными становится поучительные истории в стихах или панегирики царским особам. Здесь, хотя и с меньшей частотностью, реализуются новые формулы (например, широко распространяется формула с опорными словами «слава-держава») Но остаются и традиционные рифмы. Строки с рифмообразующими словами типа бог — убог — много и пр. в разных формах встречаются более семидесяти раз. Однако смысловая постоянность двоестрочия уходит — значит, разрушатся и формула.

Литература

Виршевая поэзия (первая половина XVII века) / Сост., подгот. текстов, вступ. ст. и коммент. В. К. Былинина, А. А. Илюшина. М., 1989.

Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971.

Памятники литературы Древней Руси. М., 1994. Т. 12.

Житие Симеона Юродивого в редакции Димитрия Ростовского

Кузьмина Мария Константиновна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Житие Симеона Юродивого (ниже ЖСЮ) было написано Святителем в Ростове в период с весны 1701 по зиму 1705 года и вышло первым изданием весной того же года в составе четвертого тома Четий-Миней [Димитрий Ростовский].

Сам Димитрий так обозначает источники своего труда: *Из Леонтия епископа Неапольского и Симеона Метафраста сокращенне*. Как пока-

зал А. М. Державин [Державин: 46–141], выставляя в заголовке своей редакции жития имя Метафраста, Св. Димитрий скрывал от цензуры факт использования одного из главных источников своих миней — книги Лаврентия Сурия «De probatis sanctorum historiis» [Surius]. Отдельное упоминание епископа Леонтия вряд ли следует рассматривать как указание на еще один (греческий) источник, поскольку Димитрий слабо владел языком подлинника, а также не имел в своем распоряжении греческого текста. Ссылка же на авторитет кипрского иерарха вполне объясняется стремлением редактора обеспечить легитимность своей редакции.

И напротив — о тех источниках, которые были использованы в работе, Св. Димитрий предпочитает умалчивать. Помимо книги Сурия, Димитрий мог пользоваться сборником житий святых польского иезуита Петра Скарги [Skarga] и многотомным собранием агиографических текстов, издаваемых болландистами (AASS). При этом, как показывает проведенная работа, при составлении своей редакции ЖСЮ первым изданием Димитрий пользовался весьма активно; второе же издание не смогло ему пригодиться, поскольку нужный том, включавший жития за июль, не был ему доступен.

Остается не до конца выясненным вопрос о том, были ли привлечены к работе над житием ВМЧ митрополита Макария. Известно, что Димитрий высоко ценил этот труд и имел к нему доступ в период написания жития. И все же некоторые факты свидетельствуют о том, что ВМЧ по каким-то причинам или не были использованы, или были использованы крайне дозированно. Об этом говорит, прежде всего, текстологический анализ памятника: житие писалось по книге Сурия и дополнялось по книге Скарги; спорадические отступления от этих двух текстов следует объяснять особенностями манеры редактирования Димитрием текстов источников, а также авторскими вставками в редактируемый текст. Кроме того, отсутствие в заглавии жития ссылки на ВМЧ, на которые он ссылался по цензурным причинам так часто, как это можно, также заставляет думать о том, что ВМЧ использованы в работе не были.

Текстологический анализ показал, что каркасом композиции ЖСЮ в редакции Димитрия Ростовского (ЖСЮ ДР) явилась редакция жития в своде Сурия: основные эпизоды, порядок их следования, некоторые отступления от главной сюжетной линии ЖСЮ ДР находят свои аналоги в латинском тексте, помещенном в книге Сурия. Лишь два значительные эпизода, повествующие о том, как св. Симеон накормил пятерых крестьян и превратил в уксус вино погонщика мулов, представленные в латинском тексте, в церковнославянском тексте опущены.

Польский текст жития в редакции Петра Скарги, в разы сокращенный составителем, пользовавшимся тем же Сурием, повлиял на ЖСЮ ДР зна-

чительно менее. Тем не менее на протяжении всего времени работы над текстом памятника Димитрий стремился к тому, чтобы отразить, где это можно, особенности польской редакции. Почти все эпизоды, для которых Димитрий черпал материал из обоих источников, отражают ту или иную характеристическую деталь редакции Скарги. В тех случаях, когда редакции-источники дают разночтения, Димитрий предпочитает преимущественно чтение польского текста. Многие опущения деталей, характеристик, отступлений латинского текста обуславливаются тем, что те же элементы текста опущены Петром Скаргой в его редакции.

Таким образом, налицо стремление Димитрия по мере возможности разнообразить свои источники, как можно чаще привлекать к своей работе текст альтернативной редакции.

Главные особенности ЖСЮ ДР таковы:

1. Опущение регулярно обозначаемых в латинском тексте источников информации. Здесь, возможно, отразилось неприятие католического рационализма.

2. Изменение некоторых деталей повествования. Приведу некоторые примеры:

а) Юноша-блудник, которого исцеляет св. Симеон, в латинском тексте назван сыном дьякона Иоанна, друга и поверенного святого. Димитрий, следуя, впрочем, за Петром Скаргой, опускает эту деталь. Блуд сына дьякона, по мысли Димитрия, мог бросить тень на образ его благочестивого отца.

б) Учитель детей, смерть которых предсказал Симеон, в редакции Димитрия не только насмехался над ним, но и *ово сам бияше его овоже и детем бити веляше, и привязоваху старца к столпу и бияху*.

Подобные вставки и замены были обнаружены в большом числе.

3. Опущение наиболее скандальных выходок, эвфимизация высказываний Симеона.

а) Так представлено в тексте Сурия приветствие Симеона только что по его же молитвам избежавшему смерти дьякону Иоанну: *Quid est Diacone Iohannes? praeter dimensum bibisti?* А так в тексте Димитрия: *В мале не испил еси смертныя чаши?*

б) Посланца пустынника Иоанна, нареченного брата Симеона, юродивый в латинской редакции встречает следующими словами: *Non comedisti eulogias, quas dedit tibi? Revera, revera, si tres illas comadisses, male eas concoxisses* (речь идет о просфорах, которые Иоанн послал Симеону). У Димитрия эта подробность опущена.

Примеры можно множить.

Таким образом, текстологический анализ отразил творческое отношение списателя житий к составлению своей редакции, напряженное вни-

мание к текстам источников и осмысленную их критику. На основании проведенной работы и была составлена новая редакция жития.

Литература

Державин А. М. Четьи-Минеи Димитрия Ростовского как церковноисторический и литературный памятник // Богословские труды. М., 1976. Т. 16.
Димитрий Ростовский. Книга житий святых, июнь–июль. Киев, 1705.
Laurentius Surius. De probatis sanctorum historiis. Cologne, 1578. P. 1–22.
Piotr Skarga. Żywoty świętych. Krakow, 1598. P. 604–610.

Восприятие времени героями пьес А. Н. Островского

Макущенко Марина Сергеевна
Студентка Псковского государственного педагогического университета имени С. М. Кирова, Псков, Россия

Восприятие времени — одна из глубинных черт мировосприятия человека, характеризующих его личность. Литературоведение, осваивая хронотопическую организацию произведения, отражающую авторскую картину мира, редко обращает внимания на эту сторону концепции личности на уровне персонажа. Предпринятое в данной работе исследование пьес А. Н. Островского разных периодов творчества показывает, что восприятие времени персонажами теснейшим образом связано с историческими изменениями в человеческом сознании. Драматургия в данном случае представляется наиболее удобной, поскольку восприятие времени человеком отражается, прежде всего, в его речи [Мотеюнайте: 287–293].

В авторских ремарках пьесы «Свои люди — сочтемся!» (1849) практически отсутствуют темпоральные обозначения, что указывает на универсальность семейно-бытового конфликта, изображенного в пьесе. Историческую конкретность событиям придает лишь факт объявления Большова «банкрутом».

Герои пьесы объединены христианскими представлениями о конечности земной жизни человека и о предстоящем высшем суде: они упоминают всеведение Создателя, живут по христианскому календарю. Их речь пестрит идиомами, характеризующими время, что отражает единство мира, показанного в пьесе. Однако реализованный в сюжете конфликт между отцами и детьми отражается, в частности, в оппозиции личного прошлого и будущего, обусловленной возрастом и характером главных героев. Пожилой Большов, словно чувствуя приближение конца, часто говорит о прошедшей жизни, обобщая личный опыт с всеобщими представлениями о человеке. Молодая Липочка сосредоточена на будущем замужестве, обещающем самостоятельность, а прошлое, не существующее в речи и, значит, в сознании, для нее обесценивается. Эгоистичность

и властность героини проявляется в отторжении накопленного предшественниками опыта. Подхалюзин живет сегодняшним днем (многократно повторяется слово «*теперича»),* избирательно относясь к прошлому: из предшествующего опыта он выбирает лишь подходящее к конкретному случаю и удобное для себя.

В аспекте восприятия времени людьми конфликт этой пьесы ограничен личностными и семейными рамками: при различии представлений о способе строительства индивидуальной жизни они все-таки едины в общем представлении о ней.

В авторских ремарках «Грозы» (1859) содержатся темпоральные обозначения (суточное и сезонное время) событий, нацеливающие зрителя на восприятие «естественного» времени. Персонажи пьесы небезразличны к его ходу, часто упоминая временные единицы: «день», «ночь», «со вечера», «часик-другой» и т. д. В целом жители Калинова следят за временем (характерно желание Кулигина установить на бульваре часы), однако временные характеристики не выходят за пределы однообразной жизни самих героев. Повторяющиеся обозначения: «целый день», «всю жизнь», «каждое утро», «целый год», «вечером опять» указывают на повторяемость событий и некую замкнутость калиновского мира, о чем неоднократно писалось [Журавлева: 22–27]. Герои не соизмеряют время своей жизни с историческим временем, зато центральные персонажи остро чувствуют его ход. Наиболее обобщенная форма слова «время» («времена») чаще всего употребляется Кабановой и воспринимается обозначением прошлого уклада жизни, который она защищает, утратив, однако его подлинную сущность.

В противоположность ей Катерина лично чувствует свое прошлое, связывая его с раем, где, как известно, времени нет. При этом в ее речи часты слова со значением скорости: «скорей приходи», «скоро едет», «ступай скорее», и на момент изображения действия она воспринимает свою жизнь как движение к смерти, мысль о которой постоянно присутствует в ее сознании. Символическое стремление Катерины к идеальному прошлому сталкивается с ее же желанием движения, что проявляет трагическое внутреннее противоречие. В Катерине Островский изображает женщину, которая «выбилась» из привычного бытового уклада жителей Калинова.

Разлад между ощущением времени у героев этой пьесы обнажает конфликт, масштабы которого перерастают семейно-бытовой план, поскольку определяются эпохальными сдвигами и столкновением разных жизненных приоритетов.

Уже в афише «Бесприданницы» Островский указывает на современность происходящего («действие происходит в настоящее время»).

На протяжении всей пьесы герои активно следят за временем: планируют день в часах, говорят о событиях, указывая на их отдаленность в днях, месяцах и годах, смотрят на часы. Такое внимание ко времени повышает его ценность, что характерно для буржуазной эпохи («Сколько *дорогого времени-то* потеряно!»).

Ритм жизни дельцов *(«…теперь торжество буржуазии»)* контрастирует с образом жизни бряхимовцев («…По *старине* живем…»), с его патриархальным укладом. Паратов, Вожеватов и Кнуров живут вопросами сегодняшнего дня и обесценивают даже собственное прошлое, когда оно начинает мешать осуществлению планов, связанных с материальным благополучием.

Временные обозначения в «Бесприданнице» позволили почувствовать разницу между ощущением течения жизни людей, являющихся представителями эпохи капиталистических отношений, и ощущением времени людей, живущих по традиционным, патриархальным временным меркам. К конфликту привели результаты появления новой системы ценностей — превосходство денег над нормами морали и нравственности. Жертвой становится Лариса, которая, подобно Катерине в «Грозе», ощущает течение своей жизни как движение к концу.

Различия в ощущении времени героями пьес Островского разных периодов доказывают глубокую историчность драматурга и его желание как можно достовернее показать особенности своей эпохи, где нюансы восприятия времени явились одним из аспектов жизни людей.

Литература

Журавлева А. И. «Гроза» А. Н. Островского // Литература в школе. 1984. № 2. С. 22–27.

Мотеюнайте И. В. Время автора и героев в исторических пьесах А. Н. Островского // Грехневские чтения: Сборник научных трудов. Нижний Новгород, 2008. С. 287–293.

Особенности литературного процесса в России 60–70-х гг. XIX века (на материале пьесы Н. И. Чернявского «Гражданский брак»)

Мареева Полина Евгеньевна
Аспирантка Нижегородского государственного университета имени Н. И. Лобачевского, Нижний Новгород, Россия

Изучение вершинных в художественном отношении произведений в контексте беллетристики и литературной критики дает более полное представление о характере литературного процесса той или иной эпохи. Цель подобного исследования не связана со стремлением «переписать» исто-

рию литературы, но позволяет уточнить характер влияния литературы на самосознание эпохи, с одной стороны, и влияния общественного сознания на литературу и культуру, с другой.

История отечественной литературы свидетельствует, что во 2-й половине XIX в. в России литературная критика играла важную роль посредника между литературой и обществом. Откликаясь на появление литературного произведения, критик создавал парадигму его восприятия общественным кругом, отвечающую интересам определенной сферы русской жизни. Литературная критика представляла собой своеобразный институт, в котором проходили апробацию принципы и убеждения, выработанные тем или иным общественным направлением. Писатель, в свою очередь, предоставляя на суд общественного мнения литературное произведение, заявлял о своей приверженности определенному социальному сообществу, его эстетическим и этическим идеалам; а самым важным критерием оценки было соответствие проблематики произведения моменту развития общественной и политической мысли. Выработанное в процессе развития литературы разделение произведений на вершинные и беллетристические происходило позже, когда злободневность текста переставала быть актуальной.

Таким образом, живой литературный процесс представляет собой тесное взаимодействие единиц разного порядка, включая литературные произведения, оцененные сейчас как вершины реализма XIX в., произведения писателей «второго» и «третьего» ряда, литературно-критические тексты, публицистические выступления писателей.

Весьма показательна, с точки зрения развития литературного процесса, судьба пьесы Н. И. Чернявского «Гражданский брак» (1866). Лишенная художественных достоинств и идейного единства, пьеса с большим успехом прошла на сцене столичных и провинциальных театров в 1860–70-е гг.

Основная идея пьесы заключалась в критике гражданского брака как социального явления, получившего широкое распространение в Петербурге в 1860-е гг. Автор пьесы пытался продемонстрировать безнравственность подобного типа отношений и их разрушительное воздействие на общество. По свидетельству Н.С. Лескова, первым откликнувшегося на постановку «Гражданского брака», появление пьесы с подобной тематикой было вполне «мотивировано», и несомненную заслугу автора составило то, что он высказал мнение достаточно многочисленной группы людей, всерьез обеспокоенных разрушением традиций семейной жизни [Лесков: 281]. Сама же драма, по мнению Лескова, страдает многочисленными недостатками, среди которых: длинноты, натянутость действия, невыдержанность характеров, неестественность положений, отсутствие

психологизма, а главное — несоответствие отношений, представленных в пьесе, заявленной в заглавии тематике. Однако само обращение автора к злободневной теме привлекло необыкновенное внимание публики и обусловило небывалый успех пьесы.

Отметим, что вскоре после данной рецензии была опубликована другая статья Лескова — «Русский драматический театр в Петербурге». В ней критик, делая обзор деятельности петербургских театров, снова уделил внимание пьесе Чернявского наряду с драмами Толстого «Смерть Иоанна Грозного» и Островского «Тушино». Введение «Гражданского брака» в подобный литературный контекст позволяет судить о характере массового восприятия произведения и о роли критики в формировании общественного сознания.

Другим критиком, выступившим со строгой оценкой «Гражданского брака», стал М.Е. Салтыков-Щедрин. В рецензии на отдельную публикацию пьесы писатель сформулировал понятие «положительного нигилизма», причислив к этому литературному явлению и автора «Гражданского брака». Деятельность представителей «положительного нигилизма» сводится, по замечанию Салтыкова-Щедрина, к «защите защищенного, утверждению утвержденного, ограждению огражденного» [Салтыков-Щедрин: 256]. Поэтому инициатива Чернявского, взявшегося отстаивать церковный брак, вовсе не нуждающийся в защите, тем более такой «дешевой и пошлой», вполне соответствует этому принципу. В целом, по наблюдению критика, понимание автором пьесы проблемы гражданского брака может быть сопоставлено с «низким, ограниченным» восприятием в некоторых общественных кругах проблемы женской эмансипации [Салтыков-Щедрин: 257].

Высказывая негативное суждение о «Гражданском браке», Лесков и Салтыков-Щедрин противостояли не только мнению публики, приветствовавшей появление пьесы, но и тому социальному кругу, который воспринял пьесу Чернявского как этап в борьбе консервативно настроенной части общества за сохранение традиций, и, соответственно, тому крылу литературной критики, которая отстаивала эти убеждения.

Итак, пьеса «Гражданский брак», причисляемая сейчас к литературе «третьего» ряда, вызвала серьезный резонанс среди ведущих литературных критиков, заставив их вступить в полемику с автором драмы и сочувствующей ему публикой и критикой, заняв тем самым видное место в литературном процессе конца 1860-х гг. Судьба пьесы является одним из примеров, характеризующих литературный процесс как явление динамическое и тесно связанное с развитием общественного самосознания.

Литература

Лесков Н. С. Русский драматический театр в Петербурге. «Гражданский брак» // Отечественные записки. 1866. Т. 169. Декабрь. С. 258–287.

Салтыков-Щедрин М. Е. «Гражданский брак». Комедия Чернявского. С предисловием автора о значении брака // *Салтыков-Щедрин М. Е.* Собрание сочинений: В 20 т. М., 1970. Т. 9. Критика и публицистика (1868–1883). С. 249–257.

Некоторые особенности метафорики Л. Н. Толстого

Матвеева Елизавета Владимировна
Студентка Тульского государственного педагогического университета имени Л. Н. Толстого, Тула, Россия

Творческое наследие Л. Н. Толстого глубоко и всесторонне изучено как в лингвистике, так и в литературоведении. Однако появление новых научных парадигм позволяет взглянуть на произведения писателя под другим углом.

Метафоре Л. Н. Толстого присущ ряд дифференциальных признаков. Так, например, одной из черт идиостиля писателя следует считать особое соотношение узуальных и окказиональных метафор в художественных и публицистических произведениях. Для художественных произведений писателя характерно обилие локальных языковых метафор, в то время как в публицистических произведениях преобладает развернутая поэтическая метафора. Данное соотношение может быть обусловлено разницей в механизме порождения художественного образа. Если в художественном произведении образ может быть репрезентирован косвенно (посредством системы персонажей, композиционных приемов), то публицистическому стилю свойственна прямая, эксплицитная репрезентация художественного образа (например, посредством метафоры, как в текстах Л. Н. Толстого).

В текстах Л. Н. Толстого встречаются метафоры всех структурных типов (субстантивные, адъективные и вербальные). Однако вербальные метафоры наиболее распространены. Особо следует отметить случаи контаминации вербальной и субстантивной метафоры в текстах Л. Н. Толстого. Подобные случаи следует квалифицировать как минимальную реализацию развернутой метафоры. Приведем пример из «Крейцеровой сонаты»: «Я *гваздался в гное разврата* и вместе с тем разглядывал девушек, по своей чистоте достойных меня…». В данном случае наблюдается такое явление, как когерентность метафор. Именно за счет этого свойства метафор (сочетаться и не противоречить друг другу) текст разворачивается в единой образной системе.

Тенденция к разворачиванию метафоры является одной из черт идиостиля писателя. Именно развернутая метафора становится способом

выражения авторских интенций. В качестве дифференциальной черты идиостиля Л.Н. Толстого следует отметить контаминацию развернутой метафоры и сравнения. Подобный прием обусловлен стремлением писателя к морализации и дидактизму: для того чтобы наиболее ясно и точно донести до читателя свою мысль, Толстой объясняет метафору посредством сравнения. В связи с этим многие метафоры Л. Н. Толстого могут быть квалифицированы как «объясненные».

Что касается семантического потенциала метафор Л. Н. Толстого, то он обусловлен тем культурным кодом, с которым та или иная метафора соотносится. Дифференциальной чертой идиостиля писателя можно считать преобладание биоморфной метафоры над антропоморфной. Это обусловлено авторскими интенциями, стремлением познать, изучить человека посредством обращения к образам природы. Что касается биоморфных метафор, то наиболее характерны для идиостиля писателя биоморфные метафоры, связанные со стихией воды. Например: «…люди нашего мира от одного берега отстали и к другому не пристали…» («Крейцерова соната»). Обилие метафор, связанных со стихией воды, может быть обусловлено тем, что, во-первых, стихия воды традиционно воспринималась человеком как стихия жизни; во-вторых, связь жизни со стихией воды является традиционной для христианского учения.

Особое место среди семантических типов метафор в произведениях Л. Н. Толстого занимает фетишная метафора. Например: «Если еще существует та форма, которую мы называет церковью, то только потому, что *люди боятся разбить сосуд, в котором было когда-то драгоценное содержимое*…» («В чем моя вера?»).

Проанализировав метафоры Л. Н. Толстого с точки зрения сферы функционирования вспомогательного объекта, можно сделать вывод о том, что наиболее значимыми для писателя являются медицинская (психиатрическая), научная (физическая, химическая, математическая, филологическая), техническая, строительная, торговая и религиозная (как христианская, так и языческая) метафоры. Приведем несколько наиболее ярких примеров: «…ваш закон альтруизма или единой воли есть не что иное, как *дурная перифраза* того же учения Христа» («В чем моя вера?»); «Положим, *строитель* скажет жителю: ваш *дом* дурен, его надо весь *перестроить*… Это самое совершается так точно по отношению к учению Христа» («В чем моя вера?); «*Одна жизнь за другою бросается под колесницу этого бога*: колесница проезжает, раздирая их жизни, и новые и новые жертвы со стонами и воплями и проклятиями валятся под нее!» («В чем моя вера?»).

Текстам Л. Н. Толстого присущ высокий индекс интертекстуальности. В связи с этим большинство развернутых метафор писателя можно охарактеризовать как интертекстуальные. Следует выделить несколько типов

интертекстуальных метафор, встречающихся в произведениях Л. Н. Толстого: интертекстуальные развернутые метафоры, вызывающие аллюзии как с произведениями самого Л. Н. Толстого, так и с произведениями других писателей; интертекстуальные развернутые метафоры, основанные на употреблении прецедентного имени; развернутые метафоры, оформленные в виде интертекста-пересказа; интертекстуальные развернутые метафоры, заимствованные из текста Евангелия и переосмысленные в контексте произведений Л. Н. Толстого.

В заключение следует отметить следующее: особенности порождения и функционирования метафоры в произведениях Толстого отражают черты идиостиля писателя и являются средством репрезентации авторских интенций. Метафоре Толстого присущ высокий индекс интертекстуальности, а также ориентация на определенные культурные коды.

Литература

Толстой Л. Н. Проза: // http://az.lib.ru/t/tolstoj_lew_nikolaewich.

Художественный образ истории и способы его репрезентации в романе М. Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году»

Морозова Яна Евгеньевна
Студентка Ярославского государственного педагогического университета имени К. Д. Ушинского, Ярославль, Россия

Благодаря работам последних лет возрождается интерес исследователей к жанру исторического романа, что во многом требует теперь пересмотра инструментария анализа конкретных текстов исторической прозы. Общий набор приемов создания исторического колорита уже определен исследователями, но не выделяется набор приемов или один ведущий прием, определяющий художественный образ истории. Так, В.Я. Малкина в своей диссертации «Поэтика исторического романа. Проблема инварианта и типология жанра: на материале русской литературы XIX — начала XX века» предлагает теоретическую модель исторического жанра, то есть описание его устойчивых структурных особенностей и построение типологии исторических романов. Исследователь предлагает гипотезу об инварианте исторического романа, с некоторыми положениями которой можно поспорить. А.Ю. Сарочан в своей диссертации «Формы репрезентации истории в русской прозе XIX века» рассматривает историю как тенденцию: нравственную, социальную, нравственно-историческую. Такой подход не позволяет сделать вывод именно о художественном образе истории. Мы же попытаемся выявить основные способы репрезен-

тации художественного образа истории на примере романа М.Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году».

М.Н. Загоскин считается основоположником русского исторического романа, а роман «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» — первым романом такого рода.

М.Н. Загоскин для написания романа изучал «Историю государства Российского» Н. М. Карамзина, «Опыт повествования о древностях русских» Г. П. Успенского, летописи, сочинения русских авторов XVII в., например, «Сказание» келаря Троице-Сергиевой лавры Авраамия Палицына об обороне лавры во время осады ее поляками».

При воссоздании исторической действительности, воплощении на страницах романа колорита легендарной эпохи автор романа использует следующие способы: 1. Исторические реалии (даты, топонимы); 2. Исторические имена; 3. Бытовые реалии; 4. «Таинственное».

Обратимся к первому способу — исторические реалии. Действие романа происходит с конца 1611 г. по конец 1612 г. — эпоха национально-освободительной борьбы русского народа против иноземных захватчиков. Повествование в романе начинается с «начала апреля 1612 г.». В эти дни Второе ополчение, которое с сентября 1611 г. формировалось в Нижнем Новгороде под руководством земского старосты Кузьмы Минина и встретило самую широкую поддержку в народе, готовилось выступить в поход за освобождение Москвы.

Весной 1612 г. Второе ополчение выступило из Нижнего Новгорода и двинулось вверх по Волге к Ярославлю. Отряды Второго ополчения вели бои на улицах, продвигаясь к центру. Наконец в руках поляков остался только Кремль. Их положение было безнадежно, и 27 октября 1612 г. интервенты сложили оружие. М.Н. Загоскин не случайно выбирает для своего романа именно это историческое событие — выступление Второго ополчения. Автору важно показать единство и силу русского народа.

Второй способ — исторические имена. На страницах романа встречаем имена многих исторических деятелей: Борис Годунов, Марина Мнишек, Лже-Дмитрий, Михаил Федорович, князь Трубецкой, польский король Сигизмунд, Феодор Иоаннович, Барай-Мурза Алеевич Кутумов, Михайло Самсонович Дмитриев, Петр Иванович Мансуров-Плещеев, Дмитрий Мамстрюкович Черкасский, Дмитрий Петрович Пожарский-Лопата, Дмитрий Михайлович Пожарский, Козьма Минич Сухорукий и др. Минин — самое крупное из исторических лиц, выведенное в романе, он не раз встретится на пути Юрия и сыграет в истории его самоопределения решающую роль.

М. Н. Загоскину удалось передать некоторые черты народного быта — следующий способ репрезентации истории в романе. М. Н. Загоскин под-

робно описывает домашний простонародный быт, одежду русского человека того времени, представляет нашему вниманию подробное описание обряда народной свадьбы.

Вера в колдовство и пророчество — еще одна черта русского человека, в романе эта черта находит свое отражение в «таинственном». М. Н. Загоскин как человек XIX в. скептически и иронично относится к вере русского народа в колдовство и колдунов. С другой стороны, для него это одна из характеристик народного сознания той исторической эпохи, а поэтому она должна быть воссоздана в его историческом романе как составная часть «местного колорита». Обряд старинной свадьбы, крестьянское суеверие, плутовство колдуна и страх перед ним, описания глухомани и проезжей дороги воссоздают «местный колорит» так, как его понимали романтики. Сюжет романа М. Н. Загоскина построен на череде таинственных событий, обрамляющих цепь исторических событий, а порой проникающих вглубь их. Автор идет вслед за русским народом в своем представлении об истории и выстраивает свой роман в соответствии с народным сознанием, в котором преобладает вера в таинственные силы и суеверия. Подтверждение этому находим в основных сюжетных линиях: Юрий — Кирша, Юрий — Минин, Юрий — Анастасья. Например, Минин впервые возникает перед Юрием на постоялом дворе как таинственный незнакомец; Кирша выдает себя за колдуна, чтобы помочь Юрию; с Анастасьей Юрий никогда не разговаривал, а только видел ее несколько раз у храма Спаса на Бору, но любил ее без памяти.

Проблема исторического повествования наиболее остро встала в романтическую эпоху. Взгляд, обращенный к прошлому, получал в сопоставлении с быстротекущим настоящим и неясным будущим свою живую определенность и «устойчивую» привлекательность. Своеобразие романтического образа истории невозможно представить без «таинственного», при этом «таинственное» реализуется в тексте романа М. Н. Загоскина на уровне сюжетостроения как представляющее «народный силлогизм» истории и характеристику народного сознания русского человека.

«Struwwelpeter» и «Степка-растрепка»: особенности рецепции немецкого черного юмора в России XIX века

Олескина Елизавета Александровна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Представление о черном юморе в литературе, в частности детской, связывается обычно с культурой XX в., в России — с обэриутами, «садист-

скими стишками» и т. п. Между тем, как известно, некоторые из самых замечательных вещей в этом роде были написаны и переведены на русский язык в середине XIX в., т. е. тогда, когда в нашей литературе господствовал реалистический стиль, а юмор, тем более гротескный, оказался вытеснен за пределы «серьезной» словесности. Как же воспринимались в этой ситуации западные гротескные тексты?

Знаменитая книга детского врача-психиатра Г. Гофмана «Struwwelpeter» была реакцией на морализм немецкой детской литературы, традиционно изобиловавшей рассказами о суровых наказаниях за проступки. У Гофмана наказание подается как заведомо абсурдное. Вот, например, девочка, не послушавшись родителей и даже кошек, зажгла-таки спичку и сгорела вся целиком, причем подробно описывается, как огонь перекидывается на руки, голову, потом «горит все тело наконец»; две кошки навзрыд плачут над кучкой пепла. Наличие смехового плана особенно очевидно в картинках: бантики на косичках Полины оказываются на хвостах у рыдающих кошек. В рассказе о Каспере, «который не хотел кушать супу», серьезность повествовательного тона идет вразрез с иллюстрациями: на могиле бесславно умершего Каспера нарисован котелок с тем самым супом, который он не съел, почему и умер. Ужасы «Штруввельпетера» не пугают, а смешат ребенка своим неправдоподобием, тогда как основное средство воспитания в традиционных дидактических книгах — страх.

Г. Гофман всегда пользовался большой популярностью у читателей, причем не только в Германии, судя по количеству изданий и тиражам. Но мнение читателей не всегда совпадало с мнением критиков: хотя в XX в. Г. Гофман имеет статус классика, в XIX в. успех его книги мог оцениваться как общественно вредный.

На русском языке «Штруввельпетер» — «Степка-растрепка» был издан уже в 1849 г. и до 1905 г. выдержал в этом первом переводе (анонимном и не очень складном) 8 изданий. Известно, что в области детской литературы для России еще с XVIII в. была важна преимущественно немецкая традиция, потому и пародии на немецких моралистов оказались востребованы. О масштабах успеха свидетельствует и то, что М.О. Вольф приписал «автору “Степки-растрепки”» еще как минимум пять книжек, изданных им вслед за «Штруввельпетером», но не имеющих к нему никакого отношения ни в жанровом, ни в тематическом плане (в библиографических обзорах того времени попадаются диковинные определения: «стихи, писанные Степкой-Растрепкой»).

Русские рецензенты отмечали популярность «Степки-растрепки», обычно сокрушаясь о порче вкуса. (Первый русский перевод «Алисы в стране чудес» (1865; пер. — 1879) несколько позже тоже был встречен

критикой весьма неодобрительно.) Конечно, очень уязвимым оказался русский перевод, и рецензенты охотно демонстрируют особенно нескладные и даже не вполне грамотные строчки (см., напр.: «Журнал Министерства народного просвещения», 1861, ч. CX, отд. III, с. 29). Однако иногда вполне ясно, что дело не только в переводе: Ф.Г. Толль, самый суровый из рецензентов, говорил, между прочим, о «тяжеловесном остроумии картинок», т. е. том элементе текста Г. Гофмана, который в русском издании оставался неизменным. Толль с горечью отмечает, что в «России переделки пошлой немецкой книжицы, несмотря на свою пошлость сильно распространенной в Германии», «встретили огромный, а вовсе не заслуженный сбыт и, следовательно, большое количество читателей». Причину успеха библиограф видит в «совершенной удобопонятности, легкости текста <заметим, что это противоречит его же собственным словам о “тяжеловесном остроумии”>, простоте, несложности содержания книг и отсутствии у детей вообще эстетического вкуса» [Толль: 81].

Ни один из русских критиков XIX в. вслух не признавал в «Штруввельпетере» ничего необычного, все они пытались поставить «Степку-Растрепку» в один ряд с другими нравоучительными повестями того времени и объявляли его всего лишь неаккуратным, непродуманным исполнением традиционных сюжетов. Характерны, напр., формулировки «Библиотеки для чтения», в которой «Степка-растрепка» отнесен к разряду «пошлых детских мнимо-назидательных книг» вместе с «Детским Гулливером» и «прочим серо-бумажным лишаем» [Библиотека для чтения: 255].

Юмористическое в «Штруввельпетере» увидел только рецензент «Отечественных записок» (С. С. Дудышкин?), он же единственный разделил в тексте то, что принадлежит переводчику, и то, что принадлежит немецкому оригиналу: «Картинки… недурны, и если б текст был написан хоть немного человеческим языком, то можно бы их дать детям: дети бы очень смеялись» [Отечественные записки: 103].

Изменение репутации книги Г. Гофмана почти уникально и очень выразительно. Если в XIX в. она оценивалась как принадлежащая к низкопробной массовой культуре, то в эпоху модерна — как настоящая поэзия, имеющая значение и для «взрослой» литературы. Это изменение репутации книги было предопределено радикальным изменением мировоззрения. Первыми «Степку» оценили не обэриуты, а уже символисты, и не последнюю роль здесь сыграла проявившаяся у символистов в качестве универсальной категории ирония (см. суждения Блока: «“Степка-Растрепка” — книга смелая и жизненная, с одной стороны, и совершенно лишенная пошлости — с другой» или «Воображение у автора “Степки-Растрепки” — художественное, он нигде не переходит меры» [Блок: 271]).

Литература

Библиотека для чтения. 1857. Т. 146.
Блок А. А. Записные книжки (1901–1920). М., 1965.
Гофман Г. Степка-Растрепка. СПб., 1857.
Отечественные записки. 1856. Кн. 8.
Толь Ф. Г. Наша детская литература. СПб., 1862.

Ноябрьский номер журнала «Время» за 1861 год. Подробный анализ номера

Першкина Анастасия Николаевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Нельзя сказать, что журнал братьев Достоевских «Время» не изучен и не описан. Есть как минимум солидная и масштабная работа Веры Нечаевой, а также книги Валерия Кирпотина. Но нам бы хотелось, во-первых, применить в рассмотрении журнального материала до этого не использовавшиеся методы. И Нечаева, и Кирпотин разбивали статьи по признаку освещения той или иной темы. В итоге собирался солидный список текстов, посвященных, например, крестьянскому вопросу или университетскому образованию, но без внимания со стороны исследователей оставались уникальные в своем роде статьи, украшавшие номера, но не подпадавшие под общие тематические обзоры. Нам бы хотелось попробовать описать каждый номер журнала, с тем чтобы дать его полную и исчерпывающую картину, не потеряв ни одной статьи.

Во-вторых, мы бы хотели опровергнуть один из основных тезисов наших предшественников о редакционной политике и работе редакции. Не раз утверждалось, что «Время» не действовало согласно единому плану. Редакцию составляли люди чужие друг другу и, главное, чуждые общему делу — «десятки лиц разного возраста и социального происхождения, разных специальностей и судеб» [Нечаева: 48]. Каждый писал, о чем хотел, а результаты трудов соединялись в номера — один причудливее и разрозненнее другого. Мы бы хотели подвергнуть сомнению справедливость этого суждения. В редакционной политике «Времени» существовали общие установки. Во-первых, были крупные вопросы, на обсуждении которых «Время» практически специализировалось. Например, крестьянский вопрос и особый его подпункт, важный для «Времени», — необходимость преодоления разрыва между образованной частью общества и народом, вопрос об образовании, вопрос об авторитетах. Во-вторых, имело место подчинение всего номера единой теме, или интонации, или формулировке определенной идеи. В-третьих, существовал

институт взаимопомощи, взаимоцитирования и взаимозащиты между авторами-сотрудниками «Времени» от нападок других журналов.

Подтвердить все сказанное нам бы хотелось на примере конкретного номера журнала. Мы взяли № 11 (ноябрь) за 1861 год. Выбор наш можно назвать произвольным, ибо мы убеждены, что выдвинутые нами тезисы всеобщи и доказуемы на любом номере, но в то же время каждый выпуск «Времени» интересен чем-либо, помимо указанных проявлений единодушия.

№ 11 получил цензурное разрешение 7 ноября 1861 г., а вышел из печати 30 ноября. Здесь так или иначе говорится обо всем, наиболее важном для «Времени»: об образовании, о крестьянском вопросе, об уважении / неуважении к авторитетам. Но, в принципе, в качестве центральной темы всего номера можно назвать «вопрос об университетах». «Со всех сторон, как водопад полились статьи об университетах. Кажется, нет журнала, газеты, которые не заявили бы своего мнения об этом новом вопросе» [Достоевский: 76], — пишет Ф. Достоевский во второй части своей уже пятой статьи из ряда о русской литературе. Центральная статья номера — текст Ф. М. Достоевского, по крайней мере, потому, что дает наиболее полный обзор уже имеющихся мнений, высказанных в других изданиях («Ряд статей о русской литературе. Статья пятая. I. Последние литературные явления. Газета «День». II. Вопрос об университетах»), ее дополняет рецензия М. Владиславлева на «Историю английских университетов» В. Игнатовича, доказывающая, что английская система организации высшего образования не так хороша, как считают англоманы (прямой намек на «Русский вестник»): «Учреждения одного народа как-то слишком туго прививаются к другому, потому именно, что у всякого народа своя почва развития, и что растет на одной, то завянет после пересадки на другую». Кстати, эта же мысль практически в этих же словах высказывается и Достоевским. Есть еще третья статья на тему университетского образования — «Мысли по поводу современного движения в русском педагогическом мире» П. Казанцева, повторяющая в основных пунктах две предыдущие. Общий настрой этих трех статей подкрепляется текстом из раздела, который с самого открытия журнала концентрировал свое внимание на вопросах образования, — из «Наших домашних дел» Порецкого: третья часть раздела посвящена перечислению недавно открывшихся в России учебных заведений.

Особенно интересно в № 11 реализуется полемическая установка журнала. В первых номерах чувствовалась еще непроработанность стратегии: «Время» ввязывалось в полемику на стороне какого-нибудь из журналов и создавалось впечатление его мнимой солидарности с теми, кто на самом деле был редакции вовсе не близок. Но уже к середине 1861 г. «Время» втянулось в спорщицкий процесс и теперь выступило против всех сразу. Примером этого может служить распределение сил и нападок

как раз в одиннадцатом номере. В статье «История английских университетов» — достается «Русскому вестнику», в «Литературных законодателях» Н. Косица (Н. Страхов) разругивает «Современник», в анонимной рецензии на «Физиологию обыденной жизнь. Соч. Г.Г. Льюиса» досталось даже «Отечественным запискам», а сам Достоевский достаточно жестко высказывается против славянофильского «Дня».

Помимо вопроса об образовании, в номере также и неизменно рассматриваются крестьянский вопрос и вопрос принятия или отторжения разного рода авторитетов.

Литература

Нечаева В. С. Журнал М. М. и Ф.М. Достоевских «Время». 1861–1863. М., 1972.

Достоевский Ф. М. Ряд статей о русской литературе. Статья пятая. I. Последние литературные явления. Газета «День». II. Вопрос об университетах // Время. 1861. № 11. С. 64–104.

Следы пушкинского влияния и попытки его устранить в элегиях Е. А. Боратынского (Две редакции «Признания»)

Сабадаш Надежда Петровна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Характерной чертой Е.А. Боратынского является постоянное возвращение к ранее написанным и уже изданным стихотворениям и их переработка. Одно из направлений переработки — стремление к расподоблению с произведениями Пушкина.

Один случай такого расподобления отмечался И.А. Пильщиковым и И.Г. Добродомовым. В поздней редакции стихотворения, впервые опубликованного в 1830 г. под названием «В Альбом отъезжающей» и помещенного в «Стихотворениях Евгения Баратынского» 1835 г. под заглавием «К.А. Свербеевой», опущенным оказывается словосочетание *прелесть кочевая* [Боратынский: 229]. Образ красавицы, сравниваемой с луной или со звездой, — поэтический штамп, однако именно Пушкин добавляет к нему эпитет *прелестная* в 7-й главе «Евгения Онегина», отрывки из которой напечатаны в 1828 г.: *У ночи много звезд прелестных, // Красавиц много на Москве* [Добродомов, Пильщиков: 173]. Словосочетание *прелестная звезда* «в церковнославянском языке означало планету или метеор» [Виноградов: 182]. Во втором издании «Словаря Академии Российской» *звѣзда прелестная, звѣзда блудящая* определяются как *каждая из планетъ* («Словарь Академии Российской», 1809, ч. II, 829; цит. по [Добродомов, Пильщиков: 175]). Выстраивается цепочка синонимичных обозна-

чений: *звезда прелестная*, *звезда блудящая*, *планета*. Т. о., Боратынский именно в соответствии с пушкинским *прелестная звезда* употребляет сочетание *прелесть кочевая*, а потом заменяет его на *милая звѣзда*, стремясь «вуалировать следы пушкинского влияния» [Там же: 177].

Возможны случаи, когда образ или эпитет подсказаны Пушкину Боратынским, который впоследствии убирает из поздних редакций словосочетание, использованное Пушкиным. В ранней редакции «Признания» (опубл. в 1824 г.) мы находим следующую характеристику героя: *Вѣрь, бѣденъ я одинъ: любви я знаю цѣну*…[Боратынский: 63]. Пушкин в стихотворении «Под небом голубым страны своей родной…» (1826) использует тот же эпитет: *Для бедной, легковерной тени*…. По замечанию И.М. Семенко, «эпитет *бедная* был подсказан Боратынским» [Семенко: 236]. Такой вывод автор делает на основе общего сопоставления стихотворений «Признание» и «Под небом голубым страны своей родной…». В поздней редакции «Признания», появившейся в «Стихотворениях Евгения Баратынского» 1835 г., стих оказывается измененным: *Вѣрь, жалокъ я одинъ*… [Боратынский: 62].

В дополнение к приведенным выше примерам, иллюстрирующим стремление Боратынского к освобождению в поздних редакциях от пушкинских образов и употреблений, можно указать на другие изменения в поздней редакции «Признания». Словосочетание *дѣва простодушная* ранней редакции оказывается подмененным рядом эпитетов, характеризующих будущую *подругу* героя, в поздней редакции: *Невинной, преданной быть можетъ лучшимъ снамъ*… [Там же: 62]. Такое же употребление ср. у Пушкина: *Как хитро в деве простодушной // Я грезы сердца возмущал!* («Сцена из Фауста», 1828). Тот же характер носит замена стиха ранней редакции «Признания» *Какъ я, безропотно покорствуя судьбинѣ* [Там же: 64], к которому можно привести параллель у Пушкина в стихотворении «Лаиса Венере, посвящая ей свое зеркало» (1814): *Но я, покорствуя судьбине*…; в послании «К Овидию» (1821): *Как ты, враждующей покорствуя судьбе*…. В поздней редакции «Признания» данный стих был полностью опущен.

В качестве предположения можно высказать мысль о том, что Боратынский убирает стих из ранней редакции *Утихнуло волненіе страстей* [Там же: 63], переделывая «Признание» для издания 1835 г., тоже именно для того, чтобы дистанцироваться от Пушкина. Ср. похожую конструкцию у Пушкина: *Утихнет ли волненье жизни бурной?* («Кто видел край, где роскошью природы…», 1821). Однако стихотворение «Кто видел край, где роскошью природы…» при жизни Пушкина не печаталось, поэтому произведенное Боратынским опущение стиха можно также объяснить желанием в поздней редакции «Признания» убрать стершееся

клише. Традиционный фразеологизм находим в стихотворениях К.Н. Батюшкова и П.А. Вяземского: *Когда страстей волненье // Уснет…*(«Мои Пенаты: Послание к Жуковскому и Вяземскому», 1811); *Когда утихнут дни волненья…*(«Когда? Когда?», 1815).

Еще одним примером переработки Боратынским поэтического штампа может служить противопоставление хрупкости человеческих чувств и силы судьбы в элегии «Признание»: *Не властны мы въ самихъ себѣ…* [Там же: 64]. Мысль о том, что человек бессилен перед лицом судьбы и должен ей подчиниться, высказывалась в поэзии еще в XVIII в., например, Карамзиным: *Не властны мы себя счастливыми творить…* («Опытная Соломонова мудрость, или Мысли, выбранные из Экклезиаста», 1796); *Полюбим, и в себе не властны; // Умолкнет разум беспристрастный — // Лишь сердце будет говорить* («Надежда», 1796). Если герой Карамзина оказывается неспособным погасить в себе чувство, то герой Боратынского не волен в своем охлаждении. Похожий образ героя и конструкцию ср. у Пушкина в послании «Алексееву» (1821; опубл. в 1825 г.): *Их томный взор, приветный лепет // Уже не властны надо мной*. Та же идея о судьбе и времени, определяющих жизнь человека, выражена у Пушкина в другой ситуации. В стихотворении «В альбом Илличевскому» (1817; при жизни Пушкина не печаталось) герой тревожится о том, что после смерти его стихи будут забыты *здешним светом*, и признает обреченность поэта: *Не властны мы в судьбе своей….* Сходство конструкций Боратынского и Пушкина, а также переосмысление традиционного образа позволяет отметить параллельное развитие взглядов обоих поэтов как на элегию, так и на поэтический язык.

Литература

Боратынский Е. А. Полное собрание сочинений и писем. М., 2002. Т. 2, Ч. 1.

Виноградов В. В. Язык Пушкина: Пушкин и история русского литературного языка. М.; Л., 1935.

Добродомов И. Г., Пильщиков И. А. Лексика и фразеология «Евгения Онегина»: Герменевтические очерки. М., 2008.

Семенко И. М. Поэты пушкинской поры. М., 1970.

Роман М. Ю. Лермонтова «Вадим» в свете готических традиций

Сафронова Мария Михайловна
Студентка Волгоградского государственного университета, Волгоград, Россия

На раннее творчество М.Ю. Лермонтова заметное влияние оказывала готическая традиция. Именно она, как будет показано ниже, в значительной

мере обусловила идейно-художественное своеобразие незаконченного романа «Вадим».

В своей работе мы будем опираться на труды В. Я. Малкиной, Н. А. Соловьевой и А. А. Поляковой, в которых описаны важнейшие черты готического канона. Исследователи отмечают в готическом романе важнейшую роль и острую постановку моральных проблем (в первую очередь это проблема добра и зла) и в связи с этим поляризацию героев, напряженный, сложный, исполненный драматических событий сюжет, своеобразную структуру художественного пространства.

В романе «Вадим» противостояние злого и доброго начал реализуется, главным образом, в образах Ольги и Вадима. Вадим — носитель дьявольского начала, а Ольга — идеальная героиня, сравнимая только с ангелом. Образ Вадима сложнее типического образа героя-злодея в готическом произведении, однако в описании его внешности и характера присутствуют все присущие такому герою черты. Внешность Вадима необычная, запоминающаяся, она внушает окружающим чувство страха и свидетельствует о напряженной и трагической внутренней жизни героя: *он был горбат и кривоног <…> лицо его было длинно, смугло; прямой нос, курчавые волосы; широкий лоб его был желт как лоб ученого, мрачен как облако, покрывающее солнце в день бури; синяя жила пересекала его неправильные морщины; губы, тонкие, бледные, были растягиваемы каким-то судорожным движением, и в глазах блистала целая будущность* [Лермонтов: 217]. У него страшный, пронзительный взгляд, в минуты внутреннего напряжения его вид ужасен: *Вадим дико захохотал и, стараясь умолкнуть, укусил нижнюю губу свою, так крепко, что кровь потекла; он похож был в это мгновенье на вампира, глядящего на издыхающую жертву* [Лермонтов: 237].

Описание внешности Ольги также подчинено задаче создания необычного, исключительного, однако (в отличие от Вадима) положительного образа. Она настолько красива, насколько уродлив ее брат: *это лицо было одно из тех, какие мы видим во сне редко, а наяву почти никогда* [Лермонтов: 220]. Одухотворенное выражение ее лица отражает благородную душу, чистые порывы сердца.

Сюжетообразующими в готическом романе являются такие ситуации, как преступление — обязательно тайное и совершенное в прошлом, и скрытое опять-таки в прошлом проклятие. В «Вадиме» эти ситуации присутствуют. Тайной для молодых героев произведения, Юрия и Ольги, является то, что между их родителями, когда-то друзьями, возникла смертная вражда, было совершено преступление. Отец Юрия, Борис Петрович Палицын, обманным путем отнял имение у своего соседа, что и послужило причиной смерти отца Ольги и Вадима. Палицын взял

на воспитание к себе еще совсем маленькую Ольгу из корыстных целей. Скрывая ее происхождение, он воспитал ее как рабу и теперь *в мыслях готовил ее для постыдных удовольствий* [Лермонтов: 227]. Разоренный умирающий друг проклял всю семью Палицыных: *его проклятие живо, живо и каждый год все больше окружает своею тенью семейство злодея* [Лермонтов: 226]. Жизнь семьи Палицыных, равно, как и жизнь Вадима и Ольги, оказывается во власти непреодолимого рока: брат и сестра обязаны отомстить, а Палицыны должны погибнуть. Предрешая смерть Юрия Палицына, Вадим говорит: *помни последние слова мои: они стоят всех пророчеств … я говорю тебе: он погибнет* [Лермонтов: 277].

Роковая предопределенность обусловливает все стороны жизни героев, что раскрывается в мотивах трагической любви, преследования, заключения.

Изображая запретную, больную любовь Вадима к сестре, Лермонтов вводит нередко встречающийся в готическом романе мотив инцеста. Чистая и пылкая любовь Ольги и Юрия также оказывается под запретом, она обречена, так как молодые люди являются детьми родителей-врагов.

Мотивы преследования и заключения определяют особенности пространственных образов, которые создаются в «Вадиме» в соответствии с традицией готического романа.

Местом жизни или, точнее, заключения Ольги является старинный дом Бориса Петровича Палицына, который даже в мирное время казался несколько зловещим: *раскрашенные резные ставни, колеблемые ветром, стучали и скрыпели, качаясь на ржавых петлях* [Лермонтов: 224]. Во время пугачевского бунта вид жилья барина внушает страх: *он был темен… ни в одном окне не мелькала свечка, как будто все его жители отправились в дальнюю дорогу* [Лермонтов: 273]. С мотивом заключения связано также описание монастыря, в котором, словно в тюрьме, провел несколько лет после смерти отца Вадим: *ужасно сидеть в белой клетке из кирпичей <…> не видать ясное солнце иначе, как сквозь длинное решетчатое окно* [Лермонтов: 238].

Мотив преследования раскрывается в теме истребления барских семей, в том числе семьи Палицыных, во время пугачевского восстания. Спасаясь от неминуемой смерти, Борис Петрович Палицын, Юрий и Ольга прячутся в пещере «Чертово логовище», о которой ходят ужасающие слухи. Лермонтов создает здесь готический топос — углубляющуюся структуру темных подземелий-лабиринтов и тайных ходов пещеры, пробираться по которым очень опасно. Мы наблюдаем своеобразное сворачивание пространства, которое завершается тупиком — замкнутым пространством.

Сложное построение пространства (лабиринт, который не имеет выхода) соответствует построению сюжета, который характеризуется стремительной сменой событий, неожиданными совпадениями и роковой предопределенностью.

Таким образом, можно утверждать, что роман М.Ю. Лермонтова «Вадим» ориентирован на готическую традицию.

Литература

Лермонтов М. Ю. Проза. Избранное. М., 1979.

Авантюрное начало в романе «Подросток» Ф.М. Достоевского

Согрина Василиса Васильевна
Студентка Пермского государственного университета имени А.М. Горького, Пермь, Россия

Отечественные литературоведы в романах Достоевского выделяют черты социально-психологического, семейного, детективного и, в том числе, европейского авантюрного романа. Как считает Л.П. Гроссман, «традиционные узоры европейского романа приключений не раз послужили Достоевскому эскизными образцами» [Гроссман 1925: 53].

На наш взгляд, авантюрность в романе Достоевского воплощается через специфическую формульность, которая проявляется в широком использовании повествовательных приемов, сюжетных схем, свойственных массовой литературе. В ходе работы над романом «Подросток» Достоевский, как нам представляется, ориентировался на авантюрные формулы, характерные для романа Эжена Сю «Парижские тайны».

Увлекательный приключенческий сюжет, нередко встречающийся в социально-авантюрных романах того времени (Эжен Сю, Всеволод Крестовский и др.), складывается из ряда устойчивых мотивов: роковая тайна, роковая дата (19 сентября в романе «Подросток», 13 января в романе «Парижские тайны»), поиск, обретение и кража тайного документа, катастрофическая развязка. В социально-авантюрном романе функцию тайного документа выполняет анонимное письмо, компрометирующее героя, вексель на большую сумму, фальшивый вексель (и даже номер журнала «Колокол», намеренно подброшенный в дом «жертвы» интриги). В романе «Парижские тайны» нотариус Жак Ферран, мошенник и скупец, весьма искусно пользуясь своим званием и доверием людей, доводит их до полной нищеты (семья Морелей, де Фермон), но и он впоследствии оказывается жертвой шантажа. Обретение рокового документа-улики сопряжено, согласно формульности, с рядом сюжетных элементов, таких

как шантаж, угрозы и покушение на жизнь героя. Формульным является и образ благородного мошенника (Тришатов в «Подростке, Поножовщик в «Парижских тайнах»), который становится помощником героя.

Наиболее интересным в «Подростке» в этой связи представляется сюжет, связанный с таинственным документом, решающим судьбу роковой красавицы Катерины Николаевны Ахмаковой. В романе Достоевского «действие несется стремительно и приводит к экстравагантному финалу, с головокружительной сменой потрясающих событий, с наглым вымогательством Ламберта, обмороком Ахмаковой, покушением Версилова на убийство шантажиста, с попыткой застрелить героиню, с внезапным сумасшествием героя, револьвером, ранами, кровью, дракой, плевком в лицо» [Гроссман 1965: 510].

Необходимо отметить, что в поэтике Достоевского формулы «авантюрного» приобретают особое художественное переосмысление. Так, «тайный документ» здесь — не только орудие интриги: попадая в руки Аркадия, он становится важной психологической деталью, своеобразным катализатором нравственных переживаний героя. Пленительное сознание того, что он, подросток, является «властелином и господином даже чужих судеб, да еще чьих» завладело им, и «во сне душа сама все представила и выложила, что было в сердце, в совершенной точности и в самой полной картине и — в пророческой форме» [Достоевский: 419]. Сны-пророчества героя, предваряющие ряд значимых событий, становятся ключевыми в сюжетосложении романа «Подросток»; «фатум», «фатальное» проходят сквозь повествование лейтмотивом.

«Злодей» Ламберт оказывается участником «шайки мелких пройдох», которая имеет свои аналоги в авантюрном романе «Петербургские трущобы» («Ковровская группа»: капитан Ковров, Бодлевский, баронесса фон Деринг, граф Каллаш). «Главный характер их приемов состоял в том, чтоб разузнать кой-какие секреты людей, иногда честнейших и довольно высокопоставленных; затем они являлись к этим лицам и грозили обнаружить документы (которых иногда совсем у них не было) и за молчание требовали выкуп» [Достоевский: 441].

В романе можно условно выделить три временных пласта, связанных с тремя встречами Аркадия с Ламбертом: 1) Детство Подростка, история его воспитания в пансионе Тушара, где он впервые знакомится с Ламбертом; 2) Пребывание в гимназии, неожиданная встреча с Ламбертом (об этом читатель узнает из рассказа Подростка); 3) Его «вступление на поприще», приезд в Петербург и последняя, роковая, встреча с Ламбертом. Когда герой находится в бреду, в лихорадке, появляется Ламберт-спаситель. Сюжет романа характеризуется хронологическим смещением событий: сон, вмещающий временной отрезок из жизни Подростка

в пансионе Тушара, неожиданно переходит в реальное время. Во втором сне Аркадия наиболее полно раскрывается образ Ламберта-искусителя.

Об истории детства Ламберта, содержащей элементы социального мелодраматизма, читатель узнает из воспоминаний Аркадия (сюжет с аббатом Риго). Этого достаточно для представления о формировании характера Ламберта. С детства его окружало все низкое, гадкое — отсюда разговоры с Аркадием на «гадкие» темы, склонность к преступлению, жестокости (не случайно рядом с образом Ламберта появляются такие детали, как манежный хлыст, ружье, револьвер, нож). Символичной становится сцена выстрела в канарейку, привязанную к ветке.

В поэтике Достоевского (в отличие от романов Э. Сю, В. Крестовского) формульность приобретает особый, усложненный, характер: структура романа «Подросток» совмещает нескольких временных пластов и осложняется темой рока, судьбы. Важную функцию в построении сюжета выполняют пророческие сны героя. Авантюрный сюжет всецело подчинен раскрытию отношений между героями, образы которых далеко неоднозначны. Кроме этого, важно подчеркнуть идейно-философскую направленность романа, служащую содержательным наполнением сюжетной схемы.

Литература

Гроссман Л. П. Достоевский. М., 1965.
Гроссман Л. П. Поэтика Достоевского. М., 1925.
Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1957. Т. 8.

Изображение «прекрасной еврейки» в дореволюционном русском литературном филосемитизме

Тук Кристофер Джон
Аспирант Университетского колледжа Лондона (UCL), Лондон, Англия

Тема филосемитизма в дореволюционной русской литературе мало изучена. Больше внимания уделялось феномену русского антисемитизма, а также типичному отрицательному образу еврейского мужчины, например в работах Дудакова и Левитиной. Однако в русской литературе существует и традиция филосемитизма, в которой главным положительным прототипом часто являлся образ женщины-еврейки.

Положительное изображение евреев и евреек встречается в произведениях с библейской основой начала девятнадцатого века [Kunitz: 185]. Библейский контекст создает привлекательный образ еврейских персонажей и спасает их от предрассудков. Однако показательно, что в других пьесах этого периода, основанных на библейских историях, например

в «Хевери» (1837) В.И. Соколовского, еврейские мужчины наделены такими стереотипными отрицательными чертами, свойственными евреям, как, например, жадность и злобная хитрость, тогда как еврейская женщина представлена стремящейся к идеалам, близким к христианским, например, любви ко всему человечеству.

Сафран показывает, что в русской литературе девятнадцатого века евреи мужского пола часто изображались как неискренние выкресты [Safran: 16]. Идея, отчасти заимствованная из западноевропейской литературы, что еврейские женщины душевно ближе к христианству, чем еврейские мужчины, играет важную роль в изображении еврейки в дореволюционной русской литературе. Героиня пьесы И.И. Лажечникова «Вся беда от стыда» (1858) еврейского происхождения, но воспитана в христианской семье и служит примером идеальной христианки для своего отца. Однако полностью избавиться от стыда за свое происхождение она сможет только после того, как ее настоящий отец примет христианство.

Образ еврейки во многих произведениях этого периода определяет границы толерантности по отношению к евреям: ненавидеть их за их происхождение нельзя, но полное принятие их возможно только при условии, что они примут христианство и ассимилируются с русским обществом. На основе этой пьесы и других произведений русской литературы девятнадцатого века можно заключить, что, хотя в принципе все евреи могут достичь уважения и любви русского общества, еврейская девушка на это более способна, чем еврейский мужчина.

Как и в пьесе Лажечникова, так и в более знаменитых произведениях, например, «Несчастная» (1869) И.С. Тургенева и «Иванов» (1887) А.П. Чехова, еврейка фигурирует в роли страстной, любящей натуры и чистой жертвы. Даже когда автор не акцентирует внимание на еврейском происхождении своей героини, читатель испытывает сочувствие к ней как принадлежащей к «гонимому племени». Однако до какой степени эти произведения вызывают симпатию к еврейству в целом — вопрос спорный. В «Несчастной» и «Иванове» изображается только еврейская девушка, еврейских персонажей мужского пола для сравнения в них нет.

Одним из центральных и самых проблематичных аспектов изображения типичной еврейки в дореволюционной русской литературе является ее красота. Красота еврейки подчеркивается и даже помогает объяснить ее близость к христианству или присутствие в ней «христианских» черт: физическая красота свидетельствует о красоте души. Но из-за этой чистой и поэтому страдающей души эта прекрасная внешность ассоциируется с несчастливой судьбой еврейки. Более того, так как эта красота именно женская, эти положительные черты связываются только с еврейскими женщинами: это ослабляет потенциальный филосемитский эффект та-

ких произведений. Например, в рассказе «Жидовка» (1904) А.И. Куприна герой, Кашинцев, превозносит еврейскую женскую красоту, наделяя ее силой, помогающей еврейскому народу преодолевать свою слабость и на протяжении столетий переносить изгнание, бесправие и насилие. Кроме того, в этой красоте, по мнению героя, сохраняются черты не только героинь Ветхого завета, но и Богородицы. Однако, тогда как для него еврейские женщины — носители древней святости, способствующие бессмертию своей расы, еврейские мужчины, несмотря на свое былое величие — слабые плуты, которые оставались в живых только благодаря своей хитрости и, самое главное, божественной силе их соплеменниц. Часто в дореволюционной литературе красота служит критерием разделения высокой нравственности еврейской женщины и моральной низости еврейского мужчины.

В своей пьесе «Евреи» (1904) Е.Н. Чириков (1864–1932) наделяет героиню всеми стереотипными еврейскими чертами, что делает ее центром для обсуждения еврейской темы, подчеркивая проблемы антисемитизма в российском обществе и пассивности либералов. Враждебное отношение части еврейского населения к русским объясняется ненавистью к евреям, распространенной в стране. Эта же русская ненависть приводит к смерти героини: она совершает самоубийство, когда погромщики собираются ее изнасиловать. Трагический финал очень характерен для подобных произведений и создает трагический образ женщины-еврейки, который позволяет ей сформировать почву для филосемитизма в русской литературе. За трагическим изображением этой фигуры может скрываться если и не авторский пессимизм, то точно его незнание, как решить еврейский вопрос.

На основе рассмотренных выше произведений можно сделать заключение, что, хотя красота еврейской женщины в дореволюционной литературе вызывала симпатию, но авторским филосемитским целям мешали сентиментальность, неверие в лучшую судьбу евреев и склонность к изображению стереотипных еврейских черт. Более того, часто симпатия и расположенность к евреям ограничивалась образом женщины-еврейки, в то время как еврейские мужчины все еще часто воспринимались эксплутаторами и крайне религиозными фанатиками без надежды на спасение.

Литература

Дудаков С. Ю. История одного мифа. М., 1993.
Левитина В. Б. Русский театр и евреи. Иерусалим, 1988.
Gabriella S. Rewriting the Jew. Stanford, 2000.
Kunitz J. Russian Literature and the Jew. New York, 1929.

К вопросу о влиянии декламации на стих: метрический казус в стихах Н.П. Огарева

Успенский Павел Федорович
Студент Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В нерифмованных стихах Н.П. Огарева, написанных 5-стопным ямбом с чередованием мужской и женской клаузулы, иногда возникает следующий эффект: в строке появляется дактилическая клаузула. Дактилическое окончание превращает 5-стопную строку в 4-стопную, что нарушает размер стихотворения. Если бы такое явление было системным и задавалось с самого начала стихотворения, мы могли бы говорить о своеобразном ритме стихотворения, однако в стихах Огарева подобный эффект возникает случайно. Приведем несколько примеров, выделяя курсивом описанное явление:

Она сидела близ меня. Невольно
Встречались наши взоры, *трепетно*
Касалися друг друга наши руки… [Огарев: 57];
Так ваша жизнь текла обыкновенно,
Привычной колеей, *которая*… [Там же: 98];
И там сажусь пред ликом *мраморным*,
И молча созерцаю в обожанье… [Там же: 101].

Как объяснить подобное явление? Теоретически, мы могли бы говорить о том, что Огарев не владеет стихотворной техникой. Подобное суждение, однако, является, во-первых, субъективным и, во-вторых, слишком простым. На наш взгляд, данный эффект объясняется поэтической декламацией.

Известно, что поэты читают стихи не так, как, например, актеры. Множество звукозаписей, сделанных в XX в., показывают, что авторы читают свои стихи нараспев, прежде всего выделяя ритм стихотворения и часто растягивая слова. При таком чтении отсутствуют какие-либо интонации и очень редко встречаются смысловые выделения, а после конца строки всегда делается пауза. Важно отметить, что, читая стихи таким образом, поэт часто подчеркивает ударения на ударных стопах. Подобную манеру произнесения стихов можно охарактеризовать как *монотонную* или *певучую* декламацию. Подробное описание такой манеры чтения см. [Эйхенбаум: 512–541].

Существует множество мемуарных свидетельств о том, что именно так многие поэты читали стихи в XX в. Однако с XIX в. все обстоит не так просто. К сожалению, нам не известно, как читал стихи сам Огарев, но некоторые свидетельства о поэтической декламации в XIX в.

все же есть. Д. С. Мережковский, знавший в молодости Я. Полонского, утверждал, что поэт читал стихи «напевно». Полонский говорил Мережковскому, что так читал стихи и Тютчев, а сама традиция идет от Пушкина [Берберова: 80–81]. То, что Пушкин читал стихи монотонно, подтверждается свидетельством О. Смирновой [Эйхенбаум: 528]. Если рассматривать время, более близкое к Огареву, то можно вспомнить мнение современников о чтении Некрасова: с их точки зрения, он читал стихи «замогильным» или «гробовым» голосом [Жданов: 310]. В данном случае имеется в виду все та же монотонная декламация. Ценным является и свидетельство поэта XIX в. В своих воспоминаниях Фет пишет о том, как он с Аполлоном Григорьевым целый вечер «завывал», читая стихи Бенедиктова [Фет: 138].

Подобные упоминания о чтении стихов позволяют сделать вывод, что рассматриваемая традиция существовала в XIX в. По словам Полонского, «пение это было тогда чем-то почти обязательным для поэтов» [Берберова: 80]. Вероятнее всего, именно так читал стихи и Огарев.

Декламация, на наш взгляд, объясняет метрический эффект в стихах Огарева. Если поэт читал стихи нараспев, то он растягивал каждую строку и, подчеркивая ритм, выделял ударения на ударных стопах. В цитируемых выше строках, там, где мы сейчас видим дактилическую клаузулу, Огарев делал дополнительное ударение, которое при монотонном чтении не являлось ошибкой: «Встречались наши взоры, *тре́петно́*». Здесь на «е» падает основное ударение, а на «о» — дополнительное, необходимое для сохранения размера. Дактилическая клаузула при устном исполнении превращается в мужскую, и размер не нарушается. Понимая, что на письме подобный эффект описать трудно, приведем аналогию: в разговорной речи слово «университет» мы произносим с одним ударением на последнем слоге. Диктор в метро, произнося название станции, делает в слове дополнительное ударение на первом слоге: «у́ниверсите́т». Подобное происходит в стихах Огарева.

Поэт, ориентируясь на устное исполнение текста, не нарушал размера, как это представляется нам сейчас, а экспериментировал с ним. Однако подобное новаторство не увенчалось успехом, поскольку оно было рассчитано только на декламацию, а далеко не все читатели произносят вслух то, что они читают; если же и произносят, то редко так монотонно, как поэты. Сам Огарев, как будто понимая это, в одном стихе помогает читателю и ставит ударение: «И дождь все лил, и было холодно́» [Огарев: 104].

Таким образом, декламация позволяет нам объяснить то, что кажется нарушением поэтической техники. В ее свете «эффект Огарева» представляется не неумением владеть стихом, а достаточно смелым новаторским экспериментом, который не прижился в русской поэзии.

Литература

Берберова Н. Н. Курсив мой. Автобиография. М., 2009.
Жданов В. Г. Некрасов. М., 1971.
Огарев Н. П. Избранное. М., 1983.
Фет А. А. Воспоминания. М., 1983.
Эйхенбаум Б.М. О камерной декламации // Эйхенбаум Б.М. О поэзии. Л., 1969. С. 512–541.

Секция
«История русской литературы XX–XXI вв.»

Мотив любви в повести А. М. Ремизова «О Петре и Февронии Муромских»

Алтухова Татьяна Владимировна
Соискатель, Кемеровский государственный университет, Кемерово, Россия

В творчестве А. М. Ремизова большое место занимают художественные пересказы древнерусских повестей, сказок, апокрифов. Писатель конспектировал древнерусские произведения и труды, посвященные им. Как отмечает А. М. Грачева, «интерес Ремизова к древнерусской литературе был настолько серьезен, что он непрерывно продолжал ее изучение» (Грачева: 71).

«Повесть о Петре и Февронии» входит в цикл «Легенды в веках», написанный Ремизовым в эмиграции в 1947–1957 гг. Пафос древнерусской повести связан с прославлением и освящением супружеской верности. «Пересказ» Ремизова находится в сложных связях со своим прототипом. Сам Ремизов так говорил о своей манере письма: «Я никогда не мог передать рассказанное слово в слово, я рассказываю по-своему, украшая уже этот скелет, так как для меня рассказанное уже было скелетом» [Кодрянская: 487]. В повести Ремизова появляется несколько оригинальных эпизодов, меняется форма повествования и трактовка персонажей. Центральному образу святой Февронии в древнерусской повести, по замечанию Д. С. Лихачева, присуща «необыкновенная «тишина», связанная с тем, что «ее любовь к князю Петру потому и непобедима внешне, что она побеждена внутренне ею самой, подчинена уму» (Лихачев). Древнерусская святая появляется уже победившей свои страсти. В повести же Ремизова раскрывается, как Феврония побеждает страсть, выступающую одним из метафизических проявлений любви, вся по-

весть становится не просто прославлением верной супружеской любви, но историей перерождения страстной земной любви в любовь истинную и становления героев, в процессе которого они становятся способными принять эту любовь.

Создавая свою версию повести о Петре и Февронии, автор стремится через очищение сюжета от искажений различных редакций создать такое произведение, которое будет полным и наиболее точным воспроизведением мифа об истинной любви, и таким образом призвать любовь в мир реальный, где повесть существует как текст.

В авторском мифе о «неразлучной любви» Ремизов использует мотивы языческого и христианского происхождения. Он переосмысливает их, наполняет новым содержанием, заставляя «подсвечивать» друг друга.

В повести появляются три «модификации» любви. Это любовь-страсть, истинная любовь и брак без любви как крайняя степень искаженности любовных отношений. Любовь в каждой своей разновидности существует не только как отношение между людьми, но и как определенная позиция героя по отношению к миру.

Страсть и истинная любовь — две основные ипостаси любви в повести — становятся для персонажей творческой надличностной силой, которая формирует жизненный путь и судьбу героев. Брак без Любви, представленный в поведении персонажей второго плана, является точкой отталкивания по отношению к истинной любви, этот принцип возникает как выражение уничтожения человеческих привязанностей, имитируемых поверхностными социальными связями (муж-жена).

Вся повесть строится на противопоставлении любви-страсти и истинной любви. На композиционном уровне это противопоставление поддерживается делением повести на части: первая и вторая части, посвященные этим сущностным проявлениям Любви, строятся по принципу зеркального отражения. Это связано с тем, что страсть и истинная любовь являются некими этапами развития любви как инвариантной категории. Между Февронией и Петром развивается то же самое чувство, что впервые возникает в повести между Змеем и Ольгой. Любовь в повести предстает как единое целое, проходящее определенные стадии развития (от страстной земной любви до любви небесной, которая и является, по замыслу автора, истинной). Переход же от одной стадии к другой возможен только через символическую смерть, сожжение, огненное очищение от всего ложного.

Истинная любовь и любовь-страсть в повести организуют определенные уровни бытия, в центре которых находятся Змей и Феврония, воплощающие эти силы. Петр и Ольга в повести пассивны: они воплощают в себе обобщенную судьбу человека, попавшего под влияние

той или иной стихии, они меняются под влиянием своих возлюбленных, но сами мир не изменяют.

Ядром для всех образов Страсти становится языческая мифология. Страсть предстает перед читателями разрушительной силой, приходящей к человеку извне, она связана с ирреальным миром легенд и сказок. Змей появляется из рассказов Ласки, из былин приходит в Муром Агриков меч.

Однако, несмотря на свою разрушительную силу, любовь-страсть не имеет строго отрицательной оценки, так как появляется в повести как противовес браку без любви, который является крайней степенью искажения любовных отношений. Фигуры героев-выразителей сущности брака без любви, не обладая внутренним содержанием, слишком слабы, чтобы создать свой мир, они не способны «стягивать» вокруг себя отдельные элементы мироздания. Выстраивается иерархия ценностей, в самом низу которой находится бытовое начало (поэтому и любовь сравнивается сначала с ним), затем появляется страсть как преодоление быта, и венчает эту «лествицу» любовь, несущая в себе творческую силу.

Истинная любовь связана с исцеляющим, творческим началом. Феврония как выразитель сущности Любви наделена возможностью возвращать к жизни, творить чудеса. Истинной Любовью преодолевается и односторонность Любви-Страсти, и пустота Брака без Любви.

Таким образом, в повести Ремизова тема любви обретает новое звучание по сравнению с древнерусским произведением, писатель прослеживает всю историю становления идеальной любви и героев, ее воспринимающих, а сама повесть становится способом призвать любовь в реальный мир.

Литература

Грачева А. М. Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб., 2000.
Кодрянская Н. В. Алексей Ремизов. Париж, 1959.
Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси: http://likhachev.lfond.spb.ru/Articles/ch6.htm.

Мотив любви в повести А. М. Ремизова «О Петре и Февронии Муромских»

Алтухова Татьяна Владимировна
Соискатель, Кемеровский государственный университет, Кемерово, Россия

В творчестве А. М. Ремизова большое место занимают художественные пересказы древнерусских повестей, сказок, апокрифов. Писатель конспектировал древнерусские произведения и труды, посвященные им.

Как отмечает А. М. Грачева, «интерес Ремизова к древнерусской литературе был настолько серьезен, что он непрерывно продолжал ее изучение» (Грачева: 71).

«Повесть о Петре и Февронии» входит в цикл «Легенды в веках», написанный Ремизовым в эмиграции в 1947–1957 гг. Пафос древнерусской повести связан с прославлением и освящением супружеской верности. «Пересказ» Ремизова находится в сложных связях со своим прототипом. Сам Ремизов так говорил о своей манере письма: «Я никогда не мог передать рассказанное слово в слово, я рассказываю по-своему, украшая уже этот скелет, так как для меня рассказанное уже было скелетом» [Кодрянская: 487]. В повести Ремизова появляется несколько оригинальных эпизодов, меняется форма повествования и трактовка персонажей. Центральному образу святой Февронии в древнерусской повести, по замечанию Д. С. Лихачева, присуща «необыкновенная «тишина», связанная с тем, что «ее любовь к князю Петру потому и непобедима внешне, что она побеждена внутренне ею самой, подчинена уму» (Лихачев). Древнерусская святая появляется уже победившей свои страсти. В повести же Ремизова раскрывается, как Феврония побеждает страсть, выступающую одним из метафизических проявлений любви, вся повесть становится не просто прославлением верной супружеской любви, но историей перерождения страстной земной любви в любовь истинную и становления героев, в процессе которого они становятся способными принять эту любовь.

Создавая свою версию повести о Петре и Февронии, автор стремится через очищение сюжета от искажений различных редакций создать такое произведение, которое будет полным и наиболее точным воспроизведением мифа об истинной любви, и таким образом призвать любовь в мир реальный, где повесть существует как текст.

В авторском мифе о «неразлучной любви» Ремизов использует мотивы языческого и христианского происхождения. Он переосмысливает их, наполняет новым содержанием, заставляя «подсвечивать» друг друга.

В повести появляются три «модификации» любви. Это любовь-страсть, истинная любовь и брак без любви как крайняя степень искаженности любовных отношений. Любовь в каждой своей разновидности существует не только как отношение между людьми, но и как определенная позиция героя по отношению к миру.

Страсть и истинная любовь — две основные ипостаси любви в повести — становятся для персонажей творческой надличностной силой, которая формирует жизненный путь и судьбу героев. Брак без Любви, представленный в поведении персонажей второго плана, является точкой отталкивания по отношению к истинной любви, этот принцип возникает

как выражение уничтожения человеческих привязанностей, имитируемых поверхностными социальными связями (муж-жена).

Вся повесть строится на противопоставлении любви-страсти и истинной любви. На композиционном уровне это противопоставление поддерживается делением повести на части: первая и вторая части, посвященные этим сущностным проявлениям Любви, строятся по принципу зеркального отражения. Это связано с тем, что страсть и истинная любовь являются некими этапами развития любви как инвариантной категории. Между Февронией и Петром развивается то же самое чувство, что впервые возникает в повести между Змеем и Ольгой. Любовь в повести предстает как единое целое, проходящее определенные стадии развития (от страстной земной любви до любви небесной, которая и является, по замыслу автора, истинной). Переход же от одной стадии к другой возможен только через символическую смерть, сожжение, огненное очищение от всего ложного.

Истинная любовь и любовь-страсть в повести организуют определенные уровни бытия, в центре которых находятся Змей и Феврония, воплощающие эти силы. Петр и Ольга в повести пассивны: они воплощают в себе обобщенную судьбу человека, попавшего под влияние той или иной стихии, они меняются под влиянием своих возлюбленных, но сами мир не изменяют.

Ядром для всех образов Страсти становится языческая мифология. Страсть предстает перед читателями разрушительной силой, приходящей к человеку извне, она связана с ирреальным миром легенд и сказок. Змей появляется из рассказов Ласки, из былин приходит в Муром Агриков меч.

Однако, несмотря на свою разрушительную силу, любовь-страсть не имеет строго отрицательной оценки, так как появляется в повести как противовес браку без любви, который является крайней степенью искажения любовных отношений. Фигуры героев-выразителей сущности брака без любви, не обладая внутренним содержанием, слишком слабы, чтобы создать свой мир, они не способны «стягивать» вокруг себя отдельные элементы мироздания. Выстраивается иерархия ценностей, в самом низу которой находится бытовое начало (поэтому и любовь сравнивается сначала с ним), затем появляется страсть как преодоление быта, и венчает эту «лествицу» любовь, несущая в себе творческую силу.

Истинная любовь связана с исцеляющим, творческим началом. Феврония как выразитель сущности Любви наделена возможностью возвращать к жизни, творить чудеса. Истинной Любовью преодолевается и односторонность Любви-Страсти, и пустота Брака без Любви.

Таким образом, в повести Ремизова тема любви обретает новое звучание по сравнению с древнерусским произведением, писатель прослежи-

вает всю историю становления идеальной любви и героев, ее воспринимающих, а сама повесть становится способом призвать любовь в реальный мир.

Литература

Грачева А. М. Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб., 2000.
Кодрянская Н. В. Алексей Ремизов. Париж, 1959.
Лихачев Д. С. Человек в литературе Древней Руси: http://likhachev.lfond.spb.ru/Articles/ch6.htm.

Б. Кенжеев против А. Цветкова: игра в эпигонство и освоение поэтики языковых девиаций

Бокарев Алексей Сергеевич
Студент Ярославского государственного педагогического университета имени К. Д. Ушинского, Ярославль, Россия

Поэтика Б. Кенжеева характеризуется тяготением к универсальности, «которое оборачивается множественностью одновременно существующих языков и масок» [Лебедушкина: 191]: кроме собственно поэта Б. Кенжеева выделяются его поэтические «двойники» — Ремонт Приборов и мальчик Теодор. В данной работе рассмотрена стратегия конструирования образа мальчика Теодора как заведомо фикциональной фигуры в современной русской поэзии на материале книги «Вдали мерцает город Галич».

Из предисловия к названной книге, написанного Кенжеевым, мы узнаем о мальчике гораздо больше, чем из его стихов: «С одной стороны, мальчик может целый день проваляться на диване с томиком Хармса, Асадова или Анненского. С другой стороны, сам он, по известным причинам психиатрического порядка, изъясняется с трудом, почти бессвязно, не умея — или не желая — сообщить окружающим своих безотчетных мыслей» [Кенжеев: 5]. Такое художественное решение не случайно: тем самым подчеркивается «обезличенность» поэзии Теодора, где основным способом репрезентации поэтического «я» становится апелляция к чужой поэтике. Наиболее четко прослеживаются в стихотворениях мальчика Теодора элементы поэтики А. Цветкова, что подчеркивается и единственным посвящением в книге — «Мэтру Цветкову». Работа с поэтикой Цветкова производится на двух уровнях: идейно-тематическом и формально-стилистическом.

На идейно-тематическом уровне происходит заимствование основных цветковских тем (смерти, распада, внутренней пустоты / бездуховности и т. д.) и центральной проблемы его лирики — отношений человека и природы. Лирический герой Цветкова ощущает разобщенность с природным миром, и стремление сблизиться с ним можно рассматривать как вну-

тренний жест, организующий все творчество поэта. Однако процесс воссоединения с природой оказывается не столь простым: ему препятствуют различные факторы, обусловленные как сознанием самого лирического героя, так и законами природы. Это воспринимается им как личная трагедия. В лирике мальчика Теодора заданный Цветковым трагизм разобщенности человека и природы из личностной сферы переходит в область общечеловеческого, иными словами — «обезличивается»: *«Человек согрешил, утомился, привык, / что ему попирание прав? / Он, урча, поедает телячий язык, / предварительно кожу содрав. // <…> Он воздвиг Орлеан, Гуанчжоу и Брест, / он кривит окровавленный рот — / а телячий язык человека не ест, / даже если от голода мрет»* [Кенжеев: 52]. И если в поэтической системе Цветкова эта разобщенность преодолима, пусть и за чертой физической жизни, то стихи мальчика Теодора такой возможности не обещают.

Формально-стилистический уровень связан с поэтическим языком лирики мальчика Теодора, который является едва ли не главным ее «персонажем». Способы работы с ним восходят к «Эдему» — центральному произведению лирики Цветкова. «Эдем» имеет в качестве основного сюжета постепенную духовную и умственную деградацию лирического героя, которая отражается на поэтическом языке книги: вполне традиционный в начале, он постепенно подвергается деструкции за счет введения различного рода неологизмов, аграмматизмов, разрушения фразеологических оборотов. Итогом этого процесса становится деформация его единиц до неузнаваемости *(«из-на щемер словебной чаще / сетрине векслые борщи…»* [Цветков: 241]) и преображение его в язык английский (авторский перевод раннего стихотворения «Оскудевает времени руда…»), своеобразная «эмиграция» в чужой язык. Стихи мальчика Теодора также изобилуют многообразием языковых девиаций, количество которых с каждой перевернутой страницей увеличивается, а степень аномальности возрастает. В начале книги мы находим лишь едва ощутимые сдвиги значения и ошибочную этимологизацию: *«Распушись, товарищ Пушкин! / Не ленись, товарищ Ленин! / Восставай, товарищ Сталин!»* [Кенжеев: 9]. Однако далее репертуар языковых мутаций расширяется. Приведем наиболее часто встречающиеся виды языковых аномалий: 1) Изменение категории рода существительных и прилагательных (*«ноч кривой а реч прямой»* [Кенжеев: 27]); 2) Некорректное использование глагольных форм (*«когда задаваешь вопросы»* [Там же: 31]); 3) Варьирование категории одушевленности / неодушевленности (*«это люди которые я терплю»* [Там же: 42]); 4) Беспредложное управление там, где должно быть предложное (*«путешествия разным дорогам»* [Там же: 38]); 5) Изменение фонетического облика слова в угоду рифме (*«я иной подвергаюсь*

забаве / полюбил я другой дежавю / пеликана и ласточку славя / но душой ни за что не кривю» [Там же: 38]). Но если в «Эдеме» деградация поэтической речи связана с особой философией языка Цветкова, которая состоит в невозможности фиксировать мир в слове и подчинена принципам сюжетно-композиционной структуры книги, то в стихах мальчика Теодора она выступает всего лишь следствием ущербности сознания пишущего, о которой нам напрямую заявляется в процитированном выше предисловии. Тем самым Кенжеев снижает значимость проблемы языка, характерную для поэтики Цветкова, переводя ее из идейно-философской плоскости в чисто стилистическую, формальную, несмотря на внешнее сходство приемов работы с языком.

Таким образом, стихи мальчика Теодора — это игра в эпигонство, попытка сконструировать образ современного «обезличенного» поэтического сознания путем сознательного копирования элементов чужой поэтики и частичного ее опрощенья. Выбор же поэтики Цветкова не случаен: с одной стороны, она наиболее полно отражает все прогрессивные тенденции современной поэзии последних лет, с другой — возросшая популярность поэта обусловила появление большого числа эпигонов, в ряду которых, видимо, и мыслится Кенжеевым мальчик Теодор.

Литература

Кенжеев Б. Вдали мерцает город Галич. М., 2006.
Лебедушкина О. Поэт как Теодор // Дружба народов. 2007. № 11. С. 191–198.
Цветков А. Дивно молвить. СПб., 2001.

Лев Лунц в контексте русской литературы конца 2010-х гг.

Боскиеро Мануэль
Молодой ученый, Падуанский университет, Падуя, Италия

Своей литературной славой Лев Лунц обязан скорее своей деятельности в качестве ведущего представителя «Серапионовых братьев» и, в частности, авторству так называемого манифеста группы «*Почему мы “Серапионовы братья”*» (1922), нежели своим литературным произведениям. Не случайно, несмотря на то, что его имя присутствует во всех трудах по истории русской литературы, полное собрание его сочинений вышло в свет только в 2007 г. [Лунц]. Я считаю, что ответственность за то, что художественное наследие Лунца не получило должного внимания, падает на две главные критические позиции, выдвинутые по отношению к нему на протяжении XX-го в.: с одной стороны, на позицию критиков марксистской выдержки, которые еще с 20-х гг. подчеркивали не только

у Лунца, но и у всей группы «Серапионовых братьев» отсутствие основополагающего идеологического принципа и решительно это осуждали; с другой стороны, на позицию критиков другого толка, которые, в свою очередь, считали идеи Лунца важной осознанной позицией в защиту свободы выражения. Эти два противоположных суждения долгое время не позволяли правильно оценить не только творчество Лунца, но также его деятельность в рамках «Серапионовых братьев».

Только начиная с 1990-х гг., благодаря нескольким научным трудам [Sałajczykowa; Ичин], а также публикациям новых архивных материалов, стало возможным придать исследованиям творчества Лунца значительный толчок в развитии. Тем не менее, если его драматургия сейчас кажется должным образом изученной, нельзя то же самое сказать о прозе и публицистике писателя. В частности, мне кажется, что еще не до конца был освещен историко-литературный контекст, в котором работал Лунц. В данной работе я бы хотел особо остановиться на его знаменитой статье «Почему мы «Серапионовы братья» с целью подчеркнуть, откуда произрастают ее идеалы и эстетика, а также показать, что манифест Лунца нельзя интерпретировать как побег из идеологической современности, т. к. за фигурой *пустынника* Серапиона скрывается не только фантастический мир Гофмана, но также и насыщенный и продуктивный диалог с наиболее значительными голосами конца 10-х гг., в первую очередь — со «Скифами», хотя сам Лунц в своей речи «На запад!» им противопоставился как представитель совсем иной культурной ориентации.

Сопоставив так называемые манифесты обеих групп, я полагаю, что в них имеются четыре главных точки соприкосновения:

1. Особенное понимание искусства, согласно которому искусство само приравнивается к жизни и так же, как и жизнь, не имеет никакой утилитарной цели.

2. Идея *братства* как основная идея, определяющая группу и, в то же время, отчуждающая ее от окружающего мира.

3. Убеждение, что *братство* и эстетическая сплоченность группы не влекут за собой омологацию разных ее членов, а, наоборот, приводят к свободному и плодотворному союзу разных между собой личностей.

В отношении пунктов 2 и 3 не будет лишним напомнить, что идея *братства*, которая вписывалась в общую тенденцию литературных групп организовываться в формах, схожих с организационными формами религиозных орденов или сект, была очень распространенной в 10-х гг.: на ней, например, настаивает сам Белый (ср. его «*Записки мечтателей*», 1919), на нее ссылается и протокол первого заседания совета *Вольной Философской Академии* (будущей *Вольфилы*) [Белоус: 55], в которой принимал участие тот же Белый, и собрания которой впоследствии посещал и Лунц.

4. Еще одной точкой соприкосновения между Лунцем и «Скифами», которая встречается, впрочем, в той же *Вольфиле* и, в более общем плане, представляет собой одну из неизменных черт русской литературы тех лет [ср. Кацис], является распространенное эсхатологическое восприятие современности, зачастую выражающееся в палингенетическом напряжении, направленном на создание новой универсальной культуры.

На основе вышесказанного тот факт, что Лунц был человеком своего времени, кажется неоспоримым. И, тем не менее, я полагаю, что на широкой идеальной базе, которую он разделял со многими современными ему интеллектуалами, принадлежащими, однако, к предыдущему поколению, Лунц выработал свое личное видение, в котором видно существенное влияние теорий формалистов. Показательно, что идеологическим размышлениям и аллегорическим образам манифеста «Скифов» Лунц в своем манифесте «Почему мы «Серапионовы братья» противопоставляет настойчивую ссылку на исключительно литературный, чисто повествовательный мир, к которому, впрочем, относит и само название «Серапионовы братья».

В этой связи особенное значение приобретает уже широко изученная связь между Л. Лунцем и Е. Замятиным, которую, однако, нельзя свести только лишь к перениманию Лунцем литературного опыта или к схожести выбранных писателями тем, а наоборот, необходимо отнести ее к осознанному и разделяемую обоими писателями выбору особого способа выражения, направленного на включение обсуждаемых в те годы философских тем в прочный повествовательный и стилевой каркас. Не случайно, что в статье «О «родственниках»...» (1923–24), оставшейся незавершенной, Лунц указывает роман Замятина «Мы» как единственный отечественный пример, которому должна следовать в своем развитии русская проза.

Предложенная здесь точка зрения, кроме предоставления более глубокого анализа связи Лунца с его временем, позволяет также лучше понять истинное содержание его творчества и разрешить некоторые из его кажущихся противоречий. В частности, его так называемые библейские рассказы вырисовывались бы теперь не как отклонение писателя от его эстетических убеждений, а, наоборот, как включение в литературный текст — как на тематическом, так и на стилистическом уровне — фундаментальных ядер, вокруг которых вращались культурные дебаты тех лет, прежде всего тема апокалипсиса, которая хоть и присутствует, как уже говорилось, у «Скифов» и Замятина, у Лунца обогащается прямой и плодотворной связью с библейским текстом и с еврейской культурой.

Литература

Белоус В., Вольфила: 1919–1924. М., 2005. Кн. 1.
Ичин К., Драмско стваралаштво Лава Лунца. Белград, 2002.
Кацис Л. Русская эсхатология и русская литература. М., 2000.
Лунц Л. Литературное Наследие. М., 2007.
Sałajczykowa J. Twórczość literacka Lwa N. Łunca. Wrocław; Warszawa; Kraków, 1990.

Субъектная организация книги Б. Л. Пастернака «Темы и вариации»

Бурков Игорь Александрович
Студент Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Проблема особого статуса лирического субъекта имеет первостепенное значение для описания поэтики Пастернака. Как показывает Вяч. Вс. Иванов, на формально-синтаксическом уровне «у поэта глагол и личные его формы как бы стремятся не иметь выраженного субъекта», а также широко используются бессубъектные, безличные, неопределенно-личные конструкции [Иванов: 167]. А. Синявский отмечает, что «У Пастернака <…> лирическая партия сравнительно редко ведется от первого лица» [Синявский: 19]. На наш взгляд, изображение лирического субъекта в книге «Темы и вариации» (1923) строится на двух основополагающих принципах.

Во-первых, *одно и то же «я» подается сразу в нескольких, сменяющих друг друга точках зрения*, одновременно изнутри и со стороны. Так, в цикле «Болезнь» номинации третьего лица «больной», «он» сменяются формой местоимения первого лица «я» («Больной следит» — «Он видит сон» — «Тогда-то я <…> встал»), а затем самостоятельным наблюдателем и действующим лицом становится фуфайка больного («Ей помнятся лыжи») [Пастернак: 176–179].

Все возможные способы представления лирического субъекта совмещаются в цикле «Я их мог позабыть»: 1) Высказывание от своего имени («Я унизил себя до неверья»); 2) Обращение к себе на «ты», то есть диалог с самим собой («Мерещится…что ты — не ты»); 3) Внешняя по отношению к себе точка зрения («Как он даст / Звезде превысить досяганье»); 4) Осмысление себя в составе некоего множества, выраженного через местоимение «мы» или неопределенно личную форму глагола («Так начинают понимать», «О юные, — а нас?») [Там же: 187–189]. Такой же взгляд на себя, как на другого, пережившего второе рождение, непохожего на себя, отчетливо выражен в цикле «Весна».

Более того, полноправным носителем отдельной точки зрения оказывается сама природа, которая наблюдает, переживает, дает оценку наравне с лирическим героем. Образы парка и сада, природные стихии моря, дождя, метели становятся одушевленными субъектами, которые непосредственно участвуют в исторических событиях и вступают в диалогические отношения с человеком. В результате возникает *обратная перспектива*: не поэт так или иначе воспринимает мир, а, наоборот, мир выражает свое отношение к себе и поэту: «**Снег припоминает** мельком, мельком…» [Там же: 195].

Во-вторых, *все субъекты книги обнаруживают удивительное сходство между собой, накладываются друг на друга и размывают свои пространственно-временные границы*. При этом сопоставление часто переходит в буквальное, синкретическое единство, создаваемое с помощью подмены собственных имен. Например, в цикле «Тема с вариациями» мотив родства Пушкина и его предка — сфинкса («стоит и видит в сфинксе <...> предка…») — переходит в их неразличение и сопряжение в единый образ («Прибой на сфинкса не жалеет свеч»), не имеющий четкой локализации [Там же: 170]. Одесское взморье и комната Пушкина совмещаются с пустыней Сахарой, 1820-е годы в России — с «эпохой Псамметтиха» в Египте (VII в. до н. э.).

Характерно, что лирический герой в своем поэтическом становлении заново переживает духовный опыт Пушкина и Фауста, как бы отождествляясь с ними. Сам образ Фауста, выражающий беспредельное стремление творческой личности к подлинному, активному, мужественному бытию, угадывается также в стихотворениях «Маргарита» и «Мефистофель», первоначально напечатанных под заглавием «Два стихотворения из «Фаустова цикла». А сквозь фигуру Шекспира в одноименном стихотворении просвечивают манера поведения и особенности характера Маяковского, в частности стремление эпатировать публику на выступлениях в литературных кафе, страсть к бильярду.

Не менее последовательно коррелируют друг с другом женские образы. Их объединяют не только отдельные детали (например, глаза как обжигающие светила: «Горячей, чем глазной Маргаритин белок…» [Там же: 166] — «Глубок / Месяц Земфирина ока: — / Жаркий бездонный белок» [Там же: 174]), но и общая тема обреченности женской судьбы в окружении фальшивой общественной морали и торжествующей мещанской посредственности. При этом гетевская Гретхен становится побежденной, взятой в плен амазонкой («Повалилась без сил амазонка в бору» [Там же: 166]).

Наконец, следует отметить *совмещение в одном образе разных периодов жизни субъекта*. Восприятие лирического героя-ребенка пересекается с его же «взрослой» точкой зрения («Та же нынче сказка, зимняя, мур-

лыкина» [Там же: 195]). Героиня подается одновременно как пятнадцатилетняя девочка (именно в этом возрасте Пастернак впервые увидел Елену Виноград на даче у Штихов) и умудренная опытом замужняя женщина («…и опять вам — пятнадцать, / и опять, — о, дитя, о, куда нам их деть?» [Там же: 193]).

В целом, книга «Темы и вариации» включает в себя два пересекающихся ряда субъектов-вариантов: 1) Фауст — Шекспир –Пушкин — Шопен — Маяковский — лирический герой…инвариант «поэт»; 2) Маргарита — Земфира — Аталанта — лирическая героиня… инвариант «возлюбленная». Так осуществляется переход от индивидуального сознания, существующего в конкретно-исторических обстоятельствах, к универсальным мифологическим архетипам, которые воплощают вневременную, гармоническую жизнь вселенной. Автономные личности связаны отношениями сопричастности и общения; все вместе они соединяются с чем-то большим, чем они есть — с самим эйдосом «субъективности» в терминах феноменологии Г. Шпета или с «тройным субъектом в Боге» в терминах софиологии В. Соловьева. Поэтому общий принцип субъектной организации книги можно определить как *интерсубъектность или соборность*.

Литература

Иванов В. В. О теме женщины у Пастернака // «Быть знаменитым некрасиво...» Пастернаковские чтения. Вып 1. М., 1992. С. 43–54.

Пастернак Б. Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. М., 2003–2006. Т. 1.

Синявский А. Поэзия Пастернака // Б. Пастернак. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965. С. 9–62.

Мифологема державной России в прозе русского зарубежья первой волны

Вилков Дмитрий Владимирович
Аспирант Нижегородского государственного педагогического университета, Нижний Новгород, Россия

В восприятии писателей русской эмиграции первой волны истинная Россия погибла, и они, по глубокому наблюдению И. А. Есаулова, только после мировых катаклизмов, «на расстоянье», «смогли увидеть ту Россию, которая была ими (и нами) потеряна…поэтому теперь и извечная неустроенность…российской мирской жизни уже не представляется объектом сатирического осмеяния, но принимается, получает христианское оправдание — как богоданная «оболочка», сквозь которую можно и нужно узреть вечную и нетленную сущность России» [Есаулов: 253].

Учитывая особый тип «мифологизации целой исторической эпохи— дооктябрьской жизни России» [Анисимова, Захарова: 48], многомерно

воплощенной в творчестве многих авторов русской эмиграции, сопоставление их произведений в избранном аспекте дает возможность выявить типологическое родство художественных исканий писателей, что, в свою очередь, способствует более целостному и глубокому постижению открытий литературы русского зарубежья.

Не затрагивая проблем теории мифа, оговоримся, что понимаем мифологему как модель неких сущностных представлений автора, конкретный и одновременно обобщенный образ, имеющий онтологическое значение, принимающий черты легендарности [Захарова: 530].

Мифологема державной России, будучи частью более широкого мифопоэтического комплекса «родина» [Захарова], функционирует не только на лексической поверхности текста, как, например, в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» («И не один Ростовцев мог гордо побледнеть тогда, повторяя восклицание Никитина «Это ты, моя Русь державная!» -…слушая в соборе из громовых уст златовласого и златоризного диакона поминовение «…самодержавнейшего, великого государя нашего Александра…», почти с ужасом прозревая вдруг, над каким действительно необъятным царством всяческих стран, племен, народов…высится русская корона»[Бунин: 320]), но и активно участвует в формировании подтекстово-ассоциативного уровня произведений и реализуется с помощью внефабульных средств изобразительности, в том числе пространственно-временной образности. Именно в этом ярко проявляется важнейшая особенность неореалистической поэтики, обусловленная родственным типом художественного сознания писателей. Удивительную онтологическую смыслоемкость приобретает топос Кремля, сакральный центр русской государственности, определяющий глубокий смысл переживаемого юнкером Алексеем Александровым (роман А. Куприна «Юнкера») чувства соборного единения со всей Россией в эпизоде царского смотра «ровно в полдень в центре Кремля» в день праздника Казанской иконы Божьей Матери (в честь освобождения ополчением Москвы в 1612 г.). Перед нами—укорененный в «славном» прошлом идеал национального бытия, отмеченный гиперболичностью и художественно решенный в мажорной тональности: «Золото солнца расплескалось на соборных куполах…Наплывающее чудо, которое должно вскоре разрешиться бурным восторгом, это страстное напряжение души…Москва кричит и звонит от радости. Вся огромная, многолюдная, крепкая старая царева Москва. Звонят и Благовещенский, и Успенский соборы…и, кажется, загремел сам Царь-Колокол и загрохотала сама Царь-Пушка!» [Куприн: 58]. Сакральные черты приобретает мифологизированный образ Кремля и в «Лете Господнем» Шмелева: «Весь Кремль — золотисто-розовый, над снежной Москвой-рекой. Кажется мне, что там — Святое,

и нет никого людей…Святые сидят в соборах. И спят цари». Отметим, что в процитированных текстах нашла отражение особая цветопись, характерная для неореалистической поэтики; доминантным здесь оказывается золотой цвет. В тетралогии Зайцева «Путешествие Глеба»: «[крест] свой же собственный Иван Великий, тонко возносящийся в Кремле, увенчанный золотым шлемом, надо всем господствует». В приведенных цитатах ярко проявляется значимая составляющая мифологемы державной России—православная традиция, ее рассмотрение которой может стать предметом отдельного исследования.

Важнейшим образом, концентрирующим мифологему державной России в произведениях писателей русского зарубежья, является образ царя, «вершинной, единственной точки той великой пирамиды, которая зовется Россией» [Куприн: 57]. Отметим, что в «Путешествии Глеба» образ царя мифологизируется посредством ассоциативной образности и темпорального синтеза, когда в призме будущих испытаний устанавливается место нового императора в историческом ряду русских царей: «в Архангельском соборе спят в каменных могилах те великие князья, цари, что созидали эту Русь. Цепь длинна! Завтра *последний из них*, совсем еще юный, *родившийся в день Иова Многострадального*, должен был въезжать в Москву для коронации» (курсив наш); «вдаль, к Мономаху, уходила вереница императоров, царей, князей». Отметим, что в рамках индивидуально-авторской мифологизации в книге Зайцева образ России приобретает черты библейской архетипики, например, в эпизоде переправы через реку Мокшу (паром — Ноев ковчег, который «несла в себе жизнь русская, сама тогдашняя Россия»).

Таким образом, при всех индивидуально-авторских различиях художественных решений писателей представляется оправданным исследование их произведений в призме мифологемы державной России, что позволяет типологически сблизить синтезированные жанровые модификации автобиографической прозы И. Бунина, А. Куприна, Б. Зайцева, И. Шмелева.

Литература

Анисимова М. С., Захарова В. Т. Мифологема «дом» и ее художественное воплощение в автобиографической прозе русского зарубежья. Нижний Новгород, 2004.

Бунин И. А. Жизнь Арсеньева // Бунин И. А. Собрание сочинений: В 4 т. М., 1988. Т. 3. С. 15–254.

Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995.

Захарова В. Т. Образ храма в мифопоэтическом комплексе «родина» у писателей русского зарубежья // Православие в контексте отечественной и мировой литературы. Арзамас, 2006.

Куприн А. И. Собрание сочинений: В 9 т. М., 1964. Т. 8.

Способы саморепрезентации в дневниках Марии Башкирцевой и Елизаветы Дьяконовой

Газихмаева Стелла Сайпудиновна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Дневники Марии Башкирцевой (1860–1884) и Елизаветы Дьяконовой (1874–1902) в определенном смысле уникальны. Эти женщины не были прославленными личностями, дневники которых раскрыли бы тайны их внутренней жизни и таким образом дополнили бы их уже сложившиеся образы. Они стали знаменитыми именно как авторы дневников, которые поэтому являются «самостоятельными» произведениями и могут восприниматься и оцениваться непосредственно по своим литературным достоинствам.

Долгое время автодокументальные жанры, включая дневники, относились к «срединной сфере» между искусством и жизнью, занимали маргинальное положение в литературе, где господствовал так называемый Великий канон. Многие исследователи подчеркивают, что из всех автодокументальных жанров дневник чаще всего связывался именно с женским творчеством. Еще в переписке Гете и Шиллера в качестве примера дилетантской литературы, противопоставлявшейся «истинной», приводились именно женские письма, дневники. Ф. Лежен в статье «“Я” молодых девушек» отмечал, что в течение долгого времени (вплоть до конца XIX в.) в Европе «ведение дневника было элементом воспитания молодых девушек» [Лежен: 21].

В Европе католическая церковь не одобряла практику ведения дневников среди девушек и даже считала ее опасной, ведь сосредоточенность на своих чувствах, мыслях может способствовать развитию тщеславия и гордыни. Поэтому появление дневника М. Башкирцевой, в котором как раз наблюдается культивация собственного «Я», вызвало возмущение в католической среде. В связи с этим проблема саморепрезентации, самопроявления автора в дневниковом тексте представляется наиболее актуальной в изучении женских дневников вообще и дневников М. К. Башкирцевой и Е. А. Дьяконовой в частности.

Говорить о дневнике Марии Башкирцевой довольно трудно. Во-первых, он до сих пор не издан полностью. Редактор первого, французского издания 1887 года, литератор Андре Терье скомпоновал лишь те записи, которые были предоставлены ему семьей Марии. «Дневник» был напечатан с купюрами и имел подзаголовок: «Избранные страницы». Во-вторых, слишком велик был резонанс, вызванный его появлением. Не соответствующий никаким традициям и нормам, он во многих от-

ношениях опередил свою эпоху. Имя Марии Башкирцевой, русской эмигрантки, которая за неполные двадцать шесть лет успела прославиться как художница, стало знаковым для европейской культуры конца XIX — начала XX в. Ее творчество привлекло внимание виднейших современников как во Франции, так и в России.

Дневник Е. Дьяконовой, три тома которого («Дневник одной из многих», «На высших женских курсах» и «Дневник русской женщины») вышли в 1904–1905 годах, в сравнении «Дневником» Башкирцевой, не стал феноменом элитарного искусства, не вызвал особого резонанса и не приобрел большой популярности, а среди тех, кто читал его, не было знаменитых критиков и выдающихся писателей, за исключением, пожалуй, В. Розанова, заявившего, что «это одна из прелестнейших книг русской литературы за весь XIX век» [Дьяконова: 473].

Для Дьяконовой дневник имел исключительно личное предназначение, она называла его «дорогим другом», с которым можно делиться своими переживаниями. Он стал для нее своего рода стимулятором энергии самосознания, пространством духовного уединения, а иногда просто регистратором чувств. Однако явная литературная обработка третьей части дневника — «Дневника русской женщины» — позволяет предположить, что Дьяконова все же хотела, чтобы ее дневник увидел свет. Это следует уже из формулировки его названия, претендующего на запечатление некоего характерного для самосознания русской женщины взгляда.

Дневник Дьяконовой напоминает традиционный «дневник воспитания». Он представляет собой духовную биографию девушки, историю формирования ее личности. Нравственная эволюция автора отражена в стиле записей. От простой фиксации событий, которая наличествует в детском дневнике Лизы, она приходит к почти художественному постижению явлений в «Дневнике русской женщины», в котором явно имеет место попытка типизации действительности.

В «Дневнике» Башкирцевой трудно проследить подобную эволюцию. Для нее ведение дневника не было способом самоопределения. Создается впечатление, что к моменту начала ведения «Дневника» Мария как личность уже полностью сформировалась. Повествование сосредоточено исключительно на анализе собственного «Я», его возвеличивании, а иногда и уничижении, которое порой оборачивается самолюбованием.

Таким образом, в «Дневнике» Башкирцевой возникает интересный, сложный, но несколько одномерный образ автора. Для Дьяконовой же каждое событие окружающей действительности становилось импульсом для выстраивания своего «Я».

Дьяконова и Башкирцева имели разные интересы и взгляды на жизнь, следовали разным традициям, но они шли к одной цели — обретению не-

зависимости, получению профессии, завоеванию права самостоятельно определять жизненные приоритеты. Но Дьяконова при этом оставалась в рамках традиционных представлений о предназначении женщины: она мечтала стать учительницей в сельской школе и так служить Отечеству. Башкирцева в этом смысле была более дерзкой. Стать художницей, прославиться — подобные стремления молодой девушки расценивались как почти немыслимая претензия. Если в дневнике Дьяконовой представлен более скромный и сдержанный тип самопроявления, «опрокинутый» в XIX в., то в «Дневнике» Башкирцевой явлен феминистский дискурс XX в.

Девушкам не удалось полностью осуществить свои замыслы, они словно надорвались в своем желании самореализации. Елизавета Дьяконова и Мария Башкирцева умерли в молодом возрасте, и это кажется очень символичным.

Литература

Башкирцева Мария Дневник. М., 2003.
Дьяконова Е. А. Дневник русской женщины. М., 2004.
Лежен Ф. «Я» молодых девушек // Автобиографическая практика в России и во Франции. М., 2006.

«Мифологическая» структура цикла «В глубине Великого Кристалла» В. П. Крапивина

Головина Любовь Геннадьевна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Политическая и историко-культурная ситуация в России на рубеже XIX–XX вв. и вплоть до начала 1920-х годов, для которой были характерны пересмотр ценностей, ломка авторитетов и отвержение традиций, заставила творческую элиту обратиться к мифу. Подобный интерес к устному наследию первобытного и древнего обществ был легко объясним. Во-первых, миф стоял вне традиций, в том числе литературных, т. к. являлся «первоисточником» литературы как таковой. Во-вторых, сознание человека, уставшего от политических и идеологических переворотов, требовало поиска того, что неподвластно переменам, непреходящего. Предлагаемая в мифе космогоническая модель, в которой зло обязательно уравновешивалось добром, а хаос — космосом и вечное их противостояние представало как гармоническое единство, удачно отвечало запросу о стабильности и неизменности. Бурный, полный войн и кровопролития XX век сохранил состояние «отрешенности» в сознании людей и к своему истечению. Духовный кризис и потеря ориентиров в современном мире заставляют

человека снова и снова искать незыблемые основы в мифе. Это мироощущение, царящее в обществе, сумел почувствовать Владислав Крапивин. Его цикл «В глубине Великого Кристалла» служит подспорьем для тех, кто потерялся в изменившемся мире сам и потерял близких людей.

В основе цикла лежит космогонический миф, умело облаченный автором в научную теорию об особом мироустройстве. Крапивинская Вселенная представляет собой кристалл с множеством граней. Каждая из них являет собой целый мир, жизнь в котором протекает в своем собственном, отличном от других граней, измерении. Кристаллическая модель Вселенной позволила автору заняться на страницах своих произведений строительством такого дома, в котором никто не будет чувствовать себя одиноким, в котором не будет брошенных и беспризорных детей и который объединит всех людей на земле. Основными мифологемами цикла выступают семья и дом — они представляют собой тот фундамент, на котором держится крапивинская Вселенная. Включенность в спектр образов, создающих мифологему дома, как обозначающих предельно-конкретные предметы (окно, башня, Храм), так и носящих обобщенный характер (город, государство), подчеркивает детальную разработку автором всего семантического поля слова «дом». Многообразие вариантов реализации мифологемы дома демонстрирует многоуровневый подход автора к отображению проблемы социального разлада и семейной разобщенности.

Писатель синтезирует в цикле миф языческий и христианский, учитывая такую особенность русского сознания, как сосуществование и взаимопроникновение двух этих религиозных систем. Несмотря на то, что самой частой разновидностью мифологемы дома в цикле является образ Храма, его принадлежность к христианской конфессии не подчеркнута. Наоборот, храм, названный автором Храмом матери всех живущих, намеренно задан схематично. Тем самым он обретает свою универсальность. Мать, во имя которой назван Храм, это, в первую очередь, не Богородица, а собирательный образ женщины-матери, матери каждого человека. Однако христианский интертекст и сюжетные заимствования в цикле очевидны и многочисленны. Автор детально во многих произведениях цикла разрабатывает новозаветный сюжет о Христе и апостолах и, в частности, о предательстве Иуды. Христианскую триаду — Отец, Сын и святой Дух — напоминает и выстраиваемый Крапивиным треугольник действующих архетипических образов. Архетип Отца представлен образами Командоров — некогда живущих людей, которые видели свою миссию в защите детей. Образы Хранителей, по сути, представляются наместниками командоров, и выполняют сходные функции. Их можно сопоставить и с христианским святым духом, незримо присутствующим в жизни

каждого человека и с ангелами-хранителями. И, наконец, завершающий образ сына в «Евангелии от Крапивина» представлен архетипами ребенка и героя, синтезированно воплощенными в детях-койво, способных прорывать пространство и время. Архетип ребенка обусловлен их человеко-божественной сущностью и «заброшенностью», по выражению К. -Г. Юнга, означающей их одиночество в мире. Архетип героя, представленный койво, диктуется их миссией на благо всего человечества — объединением всех людей за счет преодоления времени и пространств. Добывание для людей «блага» в той или иной форме непосредственно отсылает к мифу о Прометее, подарившем людям огонь. Тем самым, образ ребенка-койво имеет амбивалентную структуру: с одной стороны, он воплощает в себе христианский образ Сына — Иисуса Христа, с другой — он также соотносим с языческими, или античными, архетипами. Также амбивалентной является сама философская основа цикла, а именно идея объединения людей, которую можно трактовать и как реализацию христианской категории соборности, и как «языческий» миф о вечном возвращении. Койво представлены как демиурги нового мироздания, их пространственно-временные перемещения «спаивают» мир в одно целое. Мирча Элиаде так поясняет мировоззрение, которым продиктована деятельность человека с мифическим мышлением: «<…> все действия человека <…> должны быть направлены на то, чтобы воспроизвести, повторить ***акт творения***, тем самым «космизуя» пространство и изгоняя Хаос» [Элиаде: 36].

Наличие мифологем «дом» и «семья», а также «семейных» архетипов в фантастическом цикле Крапивина демонстрирует не только интерес к космогоническому мифу как таковому, но и нетипичное для детской литературы изображение социальных проблем посредством их мифологизации. Многообразие мифологических сюжетов и образов, привлечение широкого культурного пласта помогают автору заявить не только об извечности проблемы социального разлада и семейной разобщенности, отраженной в мифологии почти всех народов, но и выразить надежду на ее преодоление, достижение гармонии, без которой также не обходится ни один миф.

Литература

Элиаде М. Миф о вечном возвращении. Спб., 1998.

К проблеме синтеза искусств в литературе: обновление языка литературы и живописи

Головкина Варвара Сергеевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Эпоха русского авангарда — явление уникальное и весьма многоплановое — ознаменовала собой стремление к всеобщему обновлению.

К. С. Малевич и В. В. Кандинский — лидеры русского художественного авангарда и теоретики нового искусства. Знаменитый «Черный квадрат» стал символом супрематизма, который потряс основы реалистического, т. н. «фигуративного искусства» [Печенкин: 156], вызвав немало жарких споров. В итоге «квадрат» обернулся не черной дырой, а источником мощного обновления искусства XX в. В то же время с живописных «импровизаций» и «композиций» В. В. Кандинского, по признаниям ряда исследователей, началась история абстрактного искусства. Работа Кандинского «О духовном в искусстве» перевернула все устоявшиеся представления, став первым теоретическим обоснованием абстракционизма.

В литературе таким новатором выступает Евгений Замятин, наставник целой литературной группы молодых и очень одаренных петроградских писателей под названием «Серапионовы братья», — группы, выросшей на основе «Класса художественной прозы», которым и руководил писатель. Будущее литературы писатель видел в «синтетизме». Об этом он говорит в ряде своих статей. Замятинская концепция синтетизма раскрывается не только в статье «О синтетизме», но и в «критических» работах, вошедших в сборник «Лица». Представляется, что Замятину в динамику и злободневность публицистики блестяще удалось вложить теоретико-философский и теоретико-культурный синтез.

«Триада бытия, философии, синтеза» [Замятин: 164], по мысли писателя, должна составить новое содержание и новую форму художественного творчества. Наиболее громко отголоски теории «синтеза искусств» и «синтетизма» в литературе звучат в статье «Новая русская проза» и «О литературе, революции, энтропии и прочем».

«Новое» искусство, с точки зрения и Замятина, и Кандинского, не подразумевает отказа от традиции, от завоеваний русской классической литературы и мировой живописи. В основе рассуждений Кандинского и Замятина о природе нового искусства лежит гегелевская мысль о всеобщем развитии по законам триады (тезис, антитезис, синтез).

У Замятина находим также и свойственный художественному авангарду подход к изображаемому предметному миру. С точки зрения Кандинского, всякое совершенное произведение искусства подчиняется некоему

«закону конструкции» [Кандинский: 37], благодаря которому реципиент (зритель, читатель) может собрать воедино (сконструировать) художественное целое. По Замятину, синтетический образ создается с помощью выявления одной самой яркой черты. Таким образом, работы Кандинского и статьи Замятина сближает общая установка на сотворчество, на диалог с читателем (зрителем).

Если типологическое родство теоретических работ Кандинского и Замятина можно обнаружить на уровне ключевых идей, то «совпадения» между замятинскими работами и манифестами Малевича проявляются исключительно на уровне языковой фактуры. Очевидно сходство языка статей писателя и работ художника-авангардиста: краткий, лаконичный «как пощечина» [Малевич: 37], с четкими, рублеными фразами и «летучим» [Замятин: 177] синтаксисом, — это язык эпохи.

Литература

Замятин Е. И. Собрание сочинений: В 5 т. М., 2004. Т. 3.
Кандинский В. В. Текст художника. Ступени. СПб., 2008.
Малевич К. С. Черный квадрат. СПб., 2008.
Печенкин И. Е. Русское искусство второй трети XIX — начала XX веков. М., 2009.

Структурные элементы элегии в малой прозе эмиграции (на материале рассказов Галины Кузнецовой)

Гордиенко Александра Михайловна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Недавнее переиздание прозы Галины Кузнецовой («Грасский дневник», сборник «Утро» и роман «Пролог») дают замечательный повод еще раз обратиться к небольшому, но чрезвычайно интересному наследию этой писательницы русского зарубежья. Проза Галины Кузнецовой очень показательна с точки зрения выражения настроений младшего поколения русской диаспоры за рубежом и, в частности, женской прозы. Долгое время Кузнецова воспринималась исключительно в русле взаимоотношений с И. Буниным, и восприятие исследователями определялось ее особой позицией при великом мэтре. Но лишь недавно исследовательница О. Р. Демидова обратила внимание на то, что такая ситуация чрезвычайно тяготила саму Кузнецову, и она стремилась обрести свой собственный голос в разнородном хоре голосов русской эмиграции.

Одной из главных особенностей кузнецовской прозы является то, что она соединяет в себе черты прозы и поэзии, что сказывается

на ее жанровом составе и позволяет рассматривать некоторые рассказы как элегии в прозе. Как именно это выражается? Прежде всего, в ряде типических элегических мотивов и в особой организации повествования. К наиболее часто встречающимся у Кузнецовой элегическим мотивам можно отнести: мгновенность человеческого бытия, бессилие перед вечностью, траурную медитацию, воспоминания и идеализацию прошлого, уединение и неизбывное одиночество, преодоление смерти посредством рассказа или воспоминания. Отсутствие сюжетного разрешения, а иногда и интриги вообще, особый элегический хронотоп (соотношение времени человеческого с вечным, пространство странничества) и особая медитативная мелодика текста (ненавязчивая, но вполне различимая звукопись, рефреном звучащие слова-мотивы) подчеркивают родственность рассказов Галины Кузнецовой элегии.

Элегическая интонация вообще свойственна женской прозе русской эмиграции: ощущение безвозвратной утраты прошлого сопровождается осознанными или бессознательными попытками воскрешения утерянного рая при помощи воспоминания или воображения. Например, героиня романа «Тело» Екатерины Бакуниной изменяет своему мужу с выдуманными героями, придумывая романы, которых не было и никогда не будет. «Чуждая и томительная явь» настоящего контрастно противопоставлена картинам «подлинной действительности», существующей лишь в воображении героини. Для Галины Кузнецовой именно прошлое — такой спасательный круг.

Чтобы продемонстрировать то, как элегический тип выражения авторской эмоциональности становится определяющим в сюжете и форме рассказов Кузнецовой, выберем два текста: рассказы «Бахчисарай» и «Номер сорок три». В рассказе «Номер сорок три» бывший возлюбленный героини, на момент сюжетного действия уже погибший, Саша Рейснер ощущается ею как более чем живой. Она словно воскрешает его своими воспоминаниями о том, как он признавался в любви: она «так ясно почувствовала Сашино присутствие, что даже услышала звук его голоса, произносящего <…> имя со всем трепетом первой любви» [Кузнецова: 161]. Героиня едет навестить его могилу, а собирается как на свидание, с трепетом выбирая подходящее платье. Теперь ей особенно хочется нравиться ему. Но магия воскрешения разрушается контрастным несоответствием кладбища с безымянным бугорком, «как будто тут зарыли не человека, а какого-то зверька» тому, что нарисовало ее воображение. «Сладко-горестной беседы сердца живого с сердцем мертвым» не получилось. Смерть осмысляется как факт трагический, непреодолимый, но вместе с тем это избавление от «наших маленьких, бедных, хитроумных и бесплодных чувств». Сюжет рассказа по сути лишен событийной

динамики, и финал не приводит к какому-либо сюжетному разрешению, что графически подчеркнуто многоточием в конце. Простое будничное посещение кинотеатра уже не вписывается в новую картину мира героини, в которой подобные действия и события выглядят искусственными и ненужными. Элегический хронотоп подчеркнут не только традиционным для элегии пространством кладбища, но и размышлениями героини о соотношении вечного времени с мимолетной человеческой жизнью.

Действия в рассказе «Бахчисарай» разворачиваются в двух как бы встроенных друг в друга пространствах: во внутреннеем романтическом пространстве бахчисарайского дворца и в пространстве странничества, которым охвачен весь рассказ. В декорациях ханского дворца, благодаря живому воображению героини, появляются музыканты, залы наполняются людьми, одетыми в дорогие ткани и невероятной красоты драгоценности. Но сегодня этот дворец — покойник, и сторож над ним бесстрастно читает экскурсионную молитву. Второе пространство, пространство странничества, актуализируется с первых страниц рассказа: все события, охваченные на двенадцати страницах, — это эпизод из долгого пути молодой пары из Симферополя, и, судя по всему, пока неизвестно куда ведущего. В начале рассказа они сходят с поезда и в финале едва успевают вскочить в вагон следующего.

«Элегия фиксирует момент разрыва между двумя типами переживания времени — идиллическим и индивидуальным» [Тамарченко: 435]. Прощание с раем прошлого, будь то киевское детство с его первыми разочарованиями и потерями (в романе «Пролог»), или великолепие ханского дворца, или первая любовь юного Саши становится основным трагическим и элегическим настроением прозы Галины Кузнецовой. А незначительные события и эпизоды, которые составляют сюжетную канву рассказов, — толчками к размышлению о месте человека в бесконечном потоке времени и созданию второго, более реального мира воспоминаний — настоящего спасения от тягот эмигрантской жизни.

Литература

Демидова О. Р. «Оставить в мире память о себе!» // Кузнецова Г. Н. Пролог. СПб., 2007. С. 3–24.

Кузнецова Г. Н. Пролог. СПб., 2007.

Тамарченко Н. Д., Тюпа В. Н., Бройтман С. Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. М., 2004.

Мифологема острова-рая в творчестве Г. Газданова

Горницкая Любава Игоревна
Аспирантка Южного федерального университета,
Ростов-на-Дону, Россия

Существование хронотопа острова в творчестве Г. Газданова обусловлено концепцией, репрезентированной в «Рассказах о свободном времени»: «<…>категория времени <…> может быть изображена рядом концентрических кругов. Пространства, заключенные между каждой парой концентрических окружностей, могут трактоваться как пояса свободного времени» [Газданов 1996: III, 30]. Спиральная концепция времени маркирует выделение не географических, а метафизических хронотопов. Данное суждение генерирует инсталляцию в модель мира художественных произведений Газданова оригинальной вариации мифопоэтического хронотопа — метафизических островов. Газданов указывает на специфику субъективного восприятия категорий времени и пространства, заключающуюся в наложении и взаимозамещении, которые генерируют полный синкретизм этих категорий. В «Вечере у Клэр» нарратор рефлексирует данный феномен: «Я измерял тогда время расстоянием» [Газданов 1996: I, 89]. Слияние топологических и темпоральных характеристик придает всем объектам пространственного континиума свойство корреляции с вечным; макрокосм синкретизируется с микрокосмом, образуются хронотопические бинарные оппозиции зон фиксированного времени и зон с неопределенными временными дефинициями (России и Франции / дальних земель и Константинополя). Семантическое поле времени неотделимо в рецепции Газданова от семантики воды. В статье «Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане» писатель отображает свое представление о времени как воде: «Я привык представлять себе время как ряд водных пластов, тяжело проплывающих над теми холмами и долинами дна, где произошли великие кораблекрушения» [Газданов 1994: 82]. Символика времени и жизни как воды органично интегрируется в континуум художественного пространства, связывая общефилософскую категорию бытия и темпоральное понятие времени с пространственной топикой пути к острову.

В основе онтологии Газданова лежит мифологема острова-рая. Писатель ориентируется на христианскую мифологию. Руководствуясь эстетическими побуждениями, Газданов рефлексирует библейские архетипы и инсталлирует их инвариантную философскую семантику в структуру авторского неомифа. Существуют две описанных в Библии архетипа христианского рая: потерянный рай (Эдем, чудный сад в «Бытии») и обретенный рай (апокалипсический Град Божий из «Откровения Иоанна Богослова»). Оба эти инварианта рая присутствуют в произведениях Газ-

данова и расположены на пространстве островов. Мифологема острова-рая формируется в произведениях Газданова комбинацией визуально и семантически репрезентативных архетипов обретенного и потерянного рая, устоявшихся в традиции мировой мифопоэтики, а именно Эдема и Града Божьего. Архетипы Эдема и Града Божьего не являются у Газданова взаимоисключающими. Часто они совмещаются и сосуществуют в рамках одного метафизического пространства (в рассказах «Бомбей», «Мэтр Рай», романах «Вечер у Клэр», «Полет» и т. д.).

Комбинация и интеграционное слияние двух темпорально взаимоисключающих вариантов рая — Эдема и Града Божьего — генерирована визионерской рецепцией реальности, характерной для Газданова. Сновидения, транс, деформации сознания — наиболее характерные обстоятельства которые либо предшествуют, либо при которых возникает в прозе Газданова комбинация Эдема и Града Божьего на острове. А. И. Сосланд сопоставляет литературный миф со сном и трансом: [Сосланд: 205]. Визионерство Газданова имеет двойную семантизацию мифопоэтического кода. На первом уровне погружение в визионерскую реальность оговорено сюжетно указанием на измененное состояние сознания персонажа. На втором уровне наррация уподабливается грезе, миф генерирует визионерский тип нарратива, который оправдывает сочетание несочетаемого. В условиях измененного состояния сознания персонажа, воплощаемого посредством визионерского художественного мышления автора, комбинация двух изначально несоотносимых архетипических образов представляется естественным следствием развития программируемых создателем поэтики и сюжетики. Таким образом, Град Божий и Эдем могут органически сосуществовать в рамках хронотопа острова. Временная же их антиномичность (рай потерянный и рай обретенный — будущее и прошлое в контексте Библии), тяготеющая к ситуации семантического оксюморона, объяснима темпоральной концепцией сериальности. Согласно концепции Данна, время сериально и представлено как цепочка наблюдателей, каждый из которых имеет свое многомерное пространственное измерение, время предыдущего наблюдателя для него имеет пространственные характеристики. Наблюдатели могут сосуществовать в рамках одного сознания, когда оно находится в измененных состояниях сна и транса, причем хронотопическое пространство времени для всех наблюдателей кроме первого обратимо и позволяет одновременно совмещать настоящее, прошлое и будущее [Руднев: 30–31]. У Газданова перцептуальное время нарратора не совпадает с перцептуальным временем автора и перцептуальным временем других героев. Визионерская реальность мифопоэтического нарратива XX в, каким является проза Газданова, при применении концепции сериального времени Данна, оправданной двоичным семантическим кодом изменен-

ного состояния сознания персонажей (кодификация наблюдателей уровня 1) и художественного мышления нарратора (код наблюдателя уровня 2), обретает хронотопические характеристики, а слияние временных пластов позволяет поместить в визионерскую мифологическую реальность архетипические образы потерянного и обретенного рая одновременно.

Литература

Газданов Г. Заметки об Эдгаре По, Гоголе и Мопассане // Литературное обозрение. 1994. № 9–10. С. 78 — 83.

Газданов Г. Собр. соч: В 3 т. М., 1996.

Руднев В. П. Прочь от реальности. Исследования по философии текста. М., 2000.

Сосланд А. И. Миф: чем он нас завораживает? // Труды «РАШ». 2007. Вып. 4 (Часть 2). С. 194–214.

Модели балтийского пространства в сознании И. В. Чиннова: отказ от истоков

Дворецкая Инна Андреевна

Аспирантка Даугавпилсского университета, Даугавпилс, Латвия

С балтийским пространством связан огромный пласт жизни И. В. Чиннова — первые 30 лет. На этот период приходится становление личности и начало литературной деятельности. Однако при изучении творчества Чиннова обращает на себя внимание несоответсвие между объективной значимостью балтийского фактора и его ментальным отражением. В эготекстах Чиннова заметна принципиальная коррекция общеэмигрантской традиции, актуализирующей мотив рода, поиска корней. Чиннов отказывается от обращения к истокам. Образ балтийского пространства у него многослоен, присутствует в нескольких ипостасях, но каждая модель содержит в себе тот или иной элемент самоотрицания. Складывается парадоксальная ситуация: балтийское пространство в большинстве случаев появляется для того, чтобы быть снятым.

Первая модель: литературная Рига как вычеркнутая часть творческой биографии. Рижский период сознательно и целенаправленно изымается из создаваемой Чинновым версии своей литературной биографии. Свою литературную «родословную» он возводил не к Риге, а к Серебряному веку, Петербургу. Причем тенденция эта весьма устойчива. Намечена она еще в ранних стихотворениях рижского (!) периода, где актуализировано российское пространство: «русская земля», «русские поля», «русские плоты на Волге» [Чиннов 1934: 23], а балтийское как литературный факт отсутствует. Точно такая же картина наблюдается в конце творческого пути, когда подводятся итоги — в мемуарных сегментах текстов разного рода.

Такие умолчания-уклонения объясняются координатами общеэмигрантской ментальной карты: Париж — центр, столица, все остальные города — провинция, в свою очередь — со своей иерархией центров и периферий. Литературная Рига в сознании Чиннова — типично провинциальный топос, окраина, на которой заканчивается высокая культура. Поэтому Чиннов последовательно дискредитирует свою рижскую литературную деятельность. В наиболее концентрированном виде это проявляется в автобиографии «О себе», где Чиннов дважды, повтором отрицания, зачеркивает рижский литературный опыт в пользу парижского: начало карьеры — «не «Мансарда» (...), и, конечно (!), не «Даугава»», а «престижнейший» парижский журнал «Числа» [Чиннов 2002: 5].

Вторая модель: Рижское взморье как мир безвозвратно ушедшего детства, затонувшая «моя Атлантида». Здесь все ярко и неповторимо: «Это было счастье»; «ничего вкуснее я не ел никогда», Балтийское море, неизменно притягивающее, хотя есть моря ярче [Чиннов 2002: 86–87]. Но именно здесь с особым трагизмом осознается невозможность возвращения, равносильная и потому ничем не кончающаяся борьба памяти и забвения, возрождения и уничтожения. В мифе об Атлантиде реализуется, видимо, самый глубокий, болезненный пласт смыслов, связанных с балтийским пространством. Представления о нем как о потерянном рае глубоко спрятаны в сознании Чиннова и редко выходят наружу, получают словесное воплощение. Фрагмент о Рижском взморье занимает не больше страницы мемуаров и быстро обрывается, лишь изредка этот комплекс смыслов проявляется в стихах, с неизменной актуализацией драматизма столкновения памяти и забвения («Я все еще помню Балтийское море...», «Я помню телеги в полях предвечерних...»).

Третья модель: балтийские земли как пространство постоянного культурно-исторического маскарада. Мир разрушенных кровных связей, отсутствия родового гнезда. Примечательна сама недовоплощенность этой модели — мемуарная попытка ее конструирования была Чинновым брошена.

В данном контексте смыслообразующей характеристикой пространства является его культурно-историческая пограничность. Балтия предстает своего рода нейтральной территорией без определенного исторического лица, где нет единой неизменной основы, а есть тотальный культурно-исторический релятивизм, одновременное присутствие в сознании различных, иногда прямо противоположных культурных кодов. Например, Юрьев-Дерпт-Дорпат-Тарту так и представлен в тексте мемуаров во всевозможных вариантах соединения этих номинаций.

Знаменательно, что в таком пограничном пространстве собираются люди с такой же «стертой», неопределенно-относительной националь-

ной идентичностью — предки и родственники Чиннова. Практически все они — пришельцы в балтийском пространстве, люди со стороны и покинувшие родную сторону. Неопределенность пространства как будто притягивает не определившихся в истории людей. Историческая нестабильность является метафорой нестабильности, изменчивости человеческой судьбы. Та или иная историческая роль — достаточно случайная маска в исторической игре: так, один предок стал «опорой русского царя», другой оказался в том же Дерпте-Дорпате-Тарту, чтобы «готовить гибель проклятому царизму»; а третий защищает «упомянутые основы монархии» [Чиннов 2002: 79–80].

Четвертая модель: балтийские реалии как произведение искусства. Таков предложенный Чинновым выход из описанной исторической карусели — во вневременную красоту искусства. Непосредственно переживаемый внутренний опыт становится предметом отстраненного, внешнего любования. Например, благодаря описанию городов сквозь литературную призму — с помощью цитат из Пушкина, Кузмина, а также использованию деминутивных определений — «уютнейший», «аккуратнейший» «городок» [Чиннов 2002: 5] — создается особая камерность и художественно-совершенная упорядоченность, превращающая реальность в эстетический феномен, прекрасную миниатюру, которой приятно и удобно любоваться. Причем эстетические характеристики приобретают настолько самодовлеющий характер, что уже не важен сам описываемый предмет. Именно появление этой модели свидетельствует о существенной трансформации в сознании Чиннова — о превращении взгляда эмигранта, сохраняющего в себе ощущение кровного родства с покинутой родиной, во взгляд туриста, любующегося видами, с которыми нет никакой внутренней связи.

Литература

Чиннов И. В. Собр. соч.: В 2 т. М., 2002. Т. 2.
Чиннов И. В. Стихи // Числа. 1934. № 10. С. 20–34.

Анекдот в мемуарной прозе Георгия Иванова

Елагина Ольга Евгеньевна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Ю. М. Лотман, рассматривая механизм создания биографии, отмечал, что «биография писателя складывается в борьбе послужного списка и анекдота» [Лотман: 109]. Эти слова как нельзя лучше характеризуют творческий метод Иванова-мемуариста.

На конструирование Г. Ивановым анекдотических текстов первой обратила внимание *М. И. Цветаева, заявив, что при написании мемуаров автором руководил* «соблазн анекдота, легкого успеха у тех, кто чтению стихов поэта предпочитает сплетню о нем» [Цветаева: 344]. Сам Иванов называл свои мемуары «полубеллетристическими фельетонами», употребляя слово «фельетон» именно в значении анекдота.

В мемуарах Иванова можно найти разные типы анекдотов: классический литературный анекдот; анекдот-афоризм, остроумное изречение великих; анекдот-казус, открывающий какую-то неожиданную особенность в жизни знаменитости. Например: *«Александр Александрович, нужна ли кода к сонету?» — спросил я как-то. К моему изумлению, Блок, знаменитый «мэтр», вообще не знал, что такое кода...* [Иванов: 160]; лингвистический анекдот, построенный на игре слов, омонимии, стилистической дифференциации лексики. Например: *Я разошелся с издателем. — И он ничего не издал? — Издал… вопль* [Иванов: 253];

Авторы словарных статей сходятся в определении анекдота, отмечая его сжатую форму, неожиданную концовку, а также ориентацию на ожидания массового читателя, на его интерес к жизни знаменитостей. «Давая исход любопытству, возбужденному интересным историческим явлением или деятелем, «снижая» их путем острого вещественного приближения читателя к чему-то в известном смысле недоступному (напр. вследствие высокого социального положения лица) — анекдот <…> отличается занимательностью и неожиданностью материала» [*Зунделович: 161].* Точно по такому же принципу «приближения недоступного» действует и Иванов: использует сниженную лексику по отношению к знаменитостям (*Ахматова немного поломалась* [Иванов: 242]; *дурак Нельдихен* [Иванов: 347]; *как рыба об лед бился Северянин* [Иванов: 301]) и приводит многочисленные пикантные подробности из их жизни.

Форма анекдота стереотипна: и устный, и литературный анекдот почти всегда строится по принципу двухчастности — в нем есть завязка и развязка, начало и конец. Двухчастную структуру мы видим и в современном анекдоте, и в литературном. Например, у Иванова: *Однажды он (Мандельштам — О. Е.) ехал с Гумилевым в «Гиперборей» на извозчике и вел какой-то литературный спор. В пылу спора Гумилев не заметил, что ядовитые реплики из-под башлыка становились все реже и короче. И вдруг… на колени Гумилеву падает совсем бесчувственный Мандельштам. Споря, он замерз. И его долго растирали, тормошили и отпаивали…* — пока Нарбут не *догадался поднести к его носу трехрублевку* [Иванов: 224]. Завязка (попытки разморозить Мандельштама) разрешается неожиданной развязкой (трехрублевкой).

Зачин анекдота вводит слушателя в план содержания, сообщает тему, создает известное напряжение ожидания: «Возвращается муж из командировки…», или у Иванова: «Однажды Пронин, встав утром, решил, что сегодня его именины» [Иванов: 44]. Зачин может быть и развернутым. Но развязка, независимо от продолжительности всего произведения, — неожиданной и парадоксальной, что и делает анекдот смешным. Например, анекдот Иванова про меценатов, в котором описан процесс обработки богатого эстета: *Долгие вечера проводились в разговорах об искусстве… Эстет явно сочувствовал и склонялся… «Вот они, деньги», — даже заявил он, хлопнув себя по карману. Гумилев повел наконец охмелевшего мецената под ручку укладывать спать. «Слушай, Сергей, — сказал ему Гумилев, прощаясь. — Ты помнишь наш сегодняшний разговор?» — «Помню», — вяло ответил тот… «Так ты дашь деньги?» — поставил Гумилев вопрос ребром. «Ничего я не дам», — выговорил меценат с большой твердостью, засыпая. И действительно, ничего не дал* [Иванов: 255].

Литературный анекдот как случай «из жизни великих» вырос из слухов и сплетней. В мемуарах Иванова эта доверительно-сплетническая интонация, характерная для анекдота, слышна очень отчетливо. Автор как бы уподобляется рассказчику анекдота с его установкой на пересказывание: *прошел слух, что Нарбут убит* [Иванов: 117]; *об Ахматовой… в литературных кругах ходили слухи* [Иванов: 647]; *вдруг все как-то сразу узнали…* [Иванов: 116]; *Пильняк рассказывал…* [Иванов: 166] и другие подобные «говаривали», «кто-то рассказал». Автор предстает беспристрастным компилятором, скриптором молвы, который просто рассказывает «случаи». Таким образом, именно анекдот, с его установкой на слух, то есть нечто общеизвестное, и выполняет в мемуарах Иванова роль документа. С другой стороны, ориентированный на ожидание массового читателя, анекдот снимает «глянец» с биографий знаменитостей, отделяя курьезный литературный быт от серьезной литературы, мифотворчество от творчества, которое и было для Иванова единственно важным.

Литература

Зунделович Я. Анекдот: http://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/le1/le1–1611.htm.

Иванов Г. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1993. Т. 3.

Лотман Ю. М. Литературная биография в историко-культурном контексте // Ученые записки Тартуского государственного университета. Вып. 683. Тарту, 1986.

Цветаева М. И. История одного посвящения // Мандельштам О. Собрание сочинений: В 3 т. М., 1991. Т. 3. С. 15–38.

О смысле заглавия романа Константина Вагинова «Труды и дни Свистонова»

Зотова Елена Леонидовна
Аспирантка Иллинойского университета,
Чикаго, Соединенные Штаты Америки

Происхождение заголовка романа Константина Константиновича Вагинова «Труды и дни Свистонова» имеет тройную подоплеку. Наиболее очевидна аллюзия к поэме Гесиода «Труды и дни». Однако для того, чтобы полнее проникнуть в смысл вагиновской пародийной отсылки к древнегреческому автору, необходимо принять во внимание два других, менее очевидных источника заглавия. Один из них — это предполагаемое название так никогда и не написанной книги Павла Николаевича Лукницкого «Труды и дни Николая Гумилева», которая могла бы стать первой биографией великого поэта Серебряного века, если бы замысел Лукницкого был воплощен в жизнь. Второй, более спорный и все же, несомненно, имеющий отношение к нашей теме источник — высказывание Михаила Михайловича Бахтина о героическом аспекте биографического жанра в ранней работе «Автор и герой в эстетической деятельности»: «…Органическое ощущение себя в героизированном человечестве истории… укоренение и осознание, осмысливание своих в нем трудов и дней — таков героический момент биографической ценности» [Бахтин: 220].

В контексте вагиновского творчества все три источника связаны между собой темой зависти и ее осмысления писателем в рамках предложенной Бахтиным в двадцатых годах прошлого века художественно-философской концепции *вживания*: «Первый момент эстетической деятельности — вживание: [автор] должен пережить — увидеть и узнать — то, что… переживает [его будущий герой], стать на его место, как бы совпасть с ним…» [Там же: 106]. Свидетельство современника Вагинова, Николая Чуковского, что фигура Лукницкого послужила прототипом сатирического образа Миши Котикова в предшествующем романе Вагинова «Козлиная песнь» [Чуковский: 107], позволяет предположить, что Вагинов ассоциировал в сознании заголовок поэмы Гесиода, неоконченный труд жизни Лукницкого и мимолетную аллюзию Бахтина к «Трудам и дням», посвященным белой и черной зависти: «Зависть питает гончар к гончару и к плотнику плотник; нищему нищий, певцу же певец соревнуют усердно» [Гесиод: 25–26]. Тогда заглавие романа «Труды и дни Свистонова» служит своеобразным тематическим звеном, объединяющим обе части дилогии Вагинова в одно целое.

По-своему трагическая судьба Лукницкого, разрывавшегося между искренней преданностью памяти Гумилева и не менее искренним стрем-

лением любой ценой вписаться в советскую действительность, быть полезным своей стране так, как она того требовала, встает со страниц воспоминаний вдовы Лукницкого, Веры Константиновны Лукницкой, «Перед тобой Земля». Мемуары эти негласно полемизируют с порою трогательно смешным, а порою — откровенно пугающим образом Котикова из «Козлиной песни». Начав со скрупулезного изучения подробностей жизни и творчества некоего поэта Заэвфратского, в котором угадывается, в частности, Гумилев, Миша незаметно для самого себя превращается из биографа покойного поэта в его эпигона, а также соперника не только на литературном, но и на любовном поприще [Вагинов: 46–52]. Самое же страшное заключается в том, что переход от любви к соперничеству с мертвым и, в конечном счете, доносительству на живых Миша совершает как бы в результате «вживания» в предмет своего интереса [Там же: 125–128, 133]. Так тема зависти рапсода к рапсоду, затронутая Гесиодом в «Трудах и днях», соединяется, через цитату о «трудах и днях» биографа, с теорией вживания, развиваемой в «Авторе и герое…» Бахтиным.

Как ни смешон графоман Котиков в своих наивных и неумелых попытках «вжиться» в Заэвфратского, его художественная неудача сама по себе еще не дискредитирует идеи вживания, а только намекает на сходство между процессом вживания и механизмом зависти; сочетание того и другого делает котиковых идеальными кандидатами в доносчики в глазах ОГПУ. Однако и более одаренные персонажи-писатели Вагинова не в силах преодолеть первой стадии эстетической деятельности по Бахтину. Собиратель безвкусицы Костя Ротиков оказывается жертвой своего хобби [Там же: 108]; Свистонов — пленником собственного «романа с ключом» [Там же: 234]. Но если в «Трудах и днях Свистонова» писатель сравнивается с «Вергилием среди дачников» [Там же: 167], Костя Ротиков из «Козлиной песни», эстетически смакующий речевые погрешности знакомых наравне с нравственными изъянами, больше напоминает незадачливого современника римского поэта, собиравшего, согласно Сергею Аверинцеву, «погрешности Вергилия против латинского языка и хорошего слога» [Аверинцев: 20].

Ссылки на Вергилия пронизывают оба обсуждаемых здесь романа Вагинова, тогда как более или менее прямая ссылка на Гесиода появляется лишь во второй части дилогии, несмотря на то, что подспудно тема «трудов и дней» разрабатывается уже в «Козлиной песни». Чем это объяснить? По-видимому, вынося не проявленную в первом романе аллюзию в заголовок второго, Константин Вагинов объявлял о продолжении неоконченного спора с Михаилом Бахтиным о вживании, профессиональной зависти литераторов и связанной с этим проблеме соотношения жизни с искусством. «Благовоспитанные молодые люди» не зря «поднесли друг

другу зажженные спички» на богатом литературными ассоциациями Невском проспекте [Вагинов: 19]: Миша и Костя дали друг другу прикурить не только в прямом, но и в переносном смысле.

Несмотря на разногласия в частностях, Вагинов был готов, по призыву Бахтина в программной работе «Искусство и ответственность», «отвечать своею жизнью» за все, что он «пережил и понял в искусстве» [Бахтин: 5]. Отсюда «труды», то есть литература, и «дни», то есть жизнь. А Свистонов? Эта фамилия заслуживает отдельного разговора.

Литература

Аверинцев С. С. Две тысячи лет с Вергилием. М., 1996.
Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2003. Т. 1.
Вагинов К. К. Полн. собр. соч. в прозе. М., 1999.
Гесиод. Труды и дни: http://az.lib.ru/w/weresaew_w_w/text_0300.shtml.
Чуковский Н. К. Из воспоминаний // Wiener Slawistischer Almanach. 1989. № 24. С. 97–114.

Художественный апофазис в творческом методе ОБЭРИУтов

Ивашкина Ольга Вадимовна
Аспирантка Кубанского государственного университета, Краснодар, Россия

Статья посвящена апофатическому методу в творчестве Д. Хармса и А. И. Введенского, проявляющемуся в продуктивном отрицании явлений и предметов, имеющих симулякровую природу. Речь пойдет об отрицании / разрушении на разных уровнях: сюжетном, нарративном и собственно языковом; разрушении, целью которого является высветление подлинной нерушимой сути изображаемого.

Предпринята попытка доказать парадоксальную конструктивность языковой и сюжетной деструкции в художественных системах Д. Хармса и А. Введенского. Апофатический метод работает здесь в виде многоступенчато возводимых «нет», разноуровневых отрицаний, необходимых для высветления конечного «да», появления Смысла после зачеркивания множества смыслов.

Поэтическая практика ОБЭРИУтов основана на многократном обнулении известных логических связей (сюжетных, языковых), на выдвижении читателя в художественное Ничто, которое открывается впускающим простором. Апофазис, как богословский метод отрицания, реализуется в художественном мире поэтов группы ОБЭРИУ, как уже было сказано выше, в виде разрушений на нескольких уровнях: внутрисюжетном (внезапные смерти героев, цепочки смертей, потери героями вещей, ис-

чезновения самих героев, — цикл «Случаи» Д. Хармса); повествовательный (уничтожение наррации и текста как такового — к примеру, история о рыжем человеке, у которого ни глаз, ни ушей, ни его самого не было); и собственно языковой (разрушение устойчивых словесных связей, лексическое и синтаксическое «ничтожение»).

Мортальность сюжетная перемежается с редукцией наррации в текстах Д. Хармса: повествование завершается часто не за счет внутренних ресурсов сказавшего себя текста, но с помощью безапелляционно поставляемого всевластного «все» («Случай с Петраковым», «Встреча»), либо же через произвольное обрывание текстовых сегментов (как это происходит в вертикально пронумерованных «Пяти неоконченных повествованиях»).

То же мы видим и на уровне темпоральной организации произведений: модель времени в них четко энтропийная, фиксирующая распад системы.

Обращение к аналогии с богословским апофатическим методом мотивировано также и следующим наблюдением: проводимые поэтом разрушения имеют недеструктивный характер, через сведение всего к Ничто открывается Нечто (стихотворение «Третья цисфинитная логика бесконечного небытия»). В эту же схему вписывается излюбленный Хармсом прием введения в повествование эффекта «вдруг-событие»: алогизм и абсурдность, продуцируемые такими сюжетными скачками, служат апофатическому утверждению (разрушается линейная логика, линейное время и обретается вневременность, внелогичность, — иными словами, бессмертие).

Сюжет с движением героя к смерти, подобно механизму негативной трансценденции, коннотатируется положительно: смерть = остановка во времени = остановка, которая выводит субъект за границы временных отношений, за которыми обретается вечность.

«Смерть сюжета, ресемантизация письма возвращает слову его сакральность» [Рымарь: 205]. Через обнуление повествовательных векторов высветляет себя «суровый хармсовский Бог» [Липовецкий: 124]. Таким образом, в негативной апофатической форме происходит здесь утверждение реальности ин-финитума. После прохождения этапа распада обретается подлинная сущность предметов.

В художественном мире А. И. Введенского обнуление («движение начнет дробиться, оно придет почти к нулю» [Введенский: 76]) так же не означает конца. Смерть здесь несет с собой превращение мира («Кругом возможно Бог»), подлинная сущность героев обретается лишь в момент смерти, а в опыте Ничто персонажи Введенского получают возможность встать в отношение к сущему, а значит, и к самим себе. Они охо-

тятся за смертью («Суд ушел», «Ответ богов», «Битва»), либо же являют себя уже соединенными с нею («Кругом возможно Бог», «Факт, теория, Бог»), но в любом случае через встречу с Ничто происходит здесь встреча с сущим.

Это особый тип поиска — поиск подлинности по принципу «наоборот» (чистая апофатика): проходя через цепь отрицаний, то, что остается в итоге, идентифицируется с «Я». Только после констатации «конца конца концу» люди находят на горе Бога (стихотворение «Святой и его подчиненные»), а удаляющий время мертвый господин («Кругом возможно Бог») освобождает мир от конечности, делая чудо бессмертия возможным.

Подобно тому, как А. И. Введенский выстраивает положительную мортальность внутри сюжета, Д. Хармс достигает воплощения идеи бессмертия через разрушение текста как такового, путем обнуления повествовательных векторов.

Таким образом, обе эти художественные системы сориентированы на утверждение ин-финитума через цепь отрицаний; обе они выстраивают многоуровневый апофазис, высветляя несомненную подлинность сущего.

Литература

Введенский А. И. Полное собрание сочинений: В 2 т. М., 1993.

Липовецкий М. Аллегория письма: «Случаи» Хармса (1993–1939) // Новое литературное обозрение. 2003, № 5. С. 198–203.

Рымарь А. Иероглифическая символизация в поэтике Д. Хармса и А. Введенского // Столетие Даниила Хармса. Материалы международной научной конференции. СПб., 2005. С. 76–80.

Мотив как способ репрезентации «метафизического реализма» в ранних рассказах Ю. В. Мамлеева

Кононова Надежда Юрьевна
Аспирантка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

В метафизической концепции, представленной в философском трактате «Судьба Бытия», Ю. В. Мамлеев уделяет особое внимание проблеме взаимодействия метафизики и литературы. Называя совокупность тех вопросов и проблем бытия, которые решаются с позиции их метафизического осмысления «метафизическими реалиями», Ю. В. Мамлеев актуализирует три способа репрезентации метафизики в художественной литературе. Это, во-первых, изображение «метафизической ситуации», т. е. описание конкретных бытовых ситуаций как нереальных (скрытых, запредельных). Во-вторых, изображение «метафизических существ», что с одной

стороны, проявляется в демонстрации внутренней сущности человека, а с другой, — в образах героев-медиаторов между реальностью и потусторонностью и даже в образах животных, показанных как некие высшие «существа», наделенные метафизическим знанием. В-третьих, описание «метафизических категорий», т. е. введение в текст художественного произведения самих метафизических понятий.

Анализ основных способов репрезентации метафизического сознания писателя в его художественных произведениях показал, что исследование ранних рассказов Ю. В. Мамлеева в контексте мотивного анализа является одним из наиболее результативных, так как мотив — это базовый, фундаментальный компонент художественного произведения, в котором концентрируются все остальные его смыслы.

Интерпретация ранних рассказов Ю. В. Мамлеева позволяет выделить ряд основных метафизических мотивов, направленных на постижение «метафизической ситуации», «метафизического существа» и «метафизических категорий».

Мотив быта / Бытия реализуется через топографические образы, среди которых выделяются образы дома и коммунальной квартиры, которые становятся прямым воплощением внутренней сущности героев. «Шизофренические углы и провалы» дома демонстрируют «маниакальность» героя, зацикленного на идее «выживания» через насыщение плоти («Только бы выжить»). «Ровненько-тупой дом-коробочка» становится прообразом героя, достигшего счастья за счет сдачи одного и того же экзамена в течение нескольких лет («Борец за счастье»).

Мотивы телесности и сумасшествия в ранних рассказах писателя выполняют функцию дешифровки метафизической сущности человека, проявляющейся во внешнем и внутреннем планах изображения героев.

Репрезентация человека как существа земного реализуется через мотив телесности. Знаковыми в ранних рассказах писателя становятся образы горла (средоточие личности героя в этом органе влечет за собой потерю связей с реальным миром — «Хозяин своего горла»); ноги (потеря этой части тела становится аналогом потери смысла жизни и, в конце концов, ведет к смерти — «Нога»); живота (символическое значение этого «средоточия жизни» становится единственным способом удержать жизнь — «Гроб», «Неприятная история»).

Мотив сумасшествия направлен на постижение метафизического начала человека через изображение бреда, галлюцинаций, маниакальных пристрастий героев ранних рассказов писателя. «Приобщение» героев к невидимому, высшему Бытию проявляется в их сумасшествии: галлюцинации ведут к осознанию своего величия, но не на земле, а в Небытии («Главный»); «нормальность» человека становится признаком его ду-

шевного помешательства («Душевнобольные будущего»); маниакальные мысли о своем существовании приводят к исчезновению себя и окружающего мира («Улет»); раздвоение личности становится шагом к постижению себя и Абсолюта («Живая смерть»).

Образы животных и нечистой силы направлены на репрезентацию «метафизического существа». Через образы животных писатель раскрывает символику невидимого мира. Например, собака, изображенная как медиатор между земным миром и божеством, воплощенном в образе Собаки № 1, становится творцом новой реальности, в которой вопросы о смысле бытия решаются с точки зрения законов жизни этого животного («Дневник собаки-философа»).

Изображение оборотня и упыря направлено на постижение мира реального и потустороннего. Оборотень-лисица становится учителем, наделяющим мужчин новыми знаниями о невидимом мире («Учитель»); через образ упыря показаны взгляды человека на возможные теории существования мира («Упырь-психопат»).

Характеристика нечеловеческих образов, таким образом, направлена на поиск «мистической ауры», которая есть у каждого живого существа.

Мотивы смерти, любви, зла раскрывают смысл «метафизических категорий».

Анализ характера функционирования мотива Танатоса показывает, что ужас смерти может быть преодолен смехом. Смех становится спасительным моментом на пути к встрече с неизвестным и неизбежным финалом жизни («Выпадение», «Щекотун», «Удовлетворюсь»).

Мотив любви во всей своей полноте реализуется через взаимосвязь с мотивом смерти. Мотивная диада Эрос / Танатос становится коррелятом развития темы любви в рассказах Ю. Мамлеева 1960–1974 годов. Эротизм в рассказах писателя носит сакральный характер, который с большей полнотой раскрывается именно через призму смерти («Жених», «Искатели», «Отношения между полами», «Любовная история»).

Эстетическое наполнение категории зла в рассказах писателя-метафизика реализуется как возможный способ духовного преобразования. Метафизический характер зло приобретает в момент падения, отвержения Творца («Крыса»). Зло осмысливается как испытание веры, как главный момент в духовном становлении человека.

Выделенные мотивы функционируют на всех структурно-композиционных уровнях ранних рассказов Ю. В. Мамлеева: мотивы «метафизической ситуации» проявляются на уровне хронотопа, мотивы «метафизического существа» выявляют особенности персонажной системы, «метафизические категории» способствуют раскрытию контекстуального смысла ранних рассказов писателя.

Такая «всеохватывающая» мотивная организация рассказов Ю. В. Мамлеева 1960–1974 гг. позволяет, на наш взгляд, говорить о системе метафизических мотивов.

Младосимволистский миф об аргонавтах в сборнике Б. Ю. Поплавского «Флаги»

Кочеткова Ольга Сергеевна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Обращение Б. Ю. Поплавского в сборнике «Флаги» к сюрреализму было воспринято многими современниками как свидетельство принадлежности русскоязычного поэта к западноевропейской поэтической традиции. Однако последующие исследования творчества Поплавского стали красноречивым опровержением данного заблуждения. Так, говоря о своеобразном характере сюрреализма Б. Ю. Поплавского, А. И. Чагин подчеркнул, что природу сюрреалистических образов в творчестве поэта «вряд ли можно объяснить исключительно французским влиянием» [Чагин: 192]. Хотелось бы добавить, что интерес к сюрреализму русского монпарнасца во многом видится как логическое следствие переосмысления им творчества русских младосимволистов.

Первообразом избираемых Поплавским мифологических и ставших легендарными сюжетов, связанных с плаванием и альтернативных путешествию Одиссея (образы рыцарей Грааля, Тристана, Гамлета, Христофора Колумба и т. д.), является имеющий непосредственное отношение к теме изгнания миф об аргонавтах, отправляющихся в вынужденное странствие в поисках Золотого руна — бессмертия. Небольшой эпизод этого мифа обращен к образу поэта — Орфея (именно он сопровождает друзей-аргонавтов), песня которого позволяет пережившим гибель (момент инициации) найти обратный путь. Однако аргонавты так и не обретают дома в том смысле, в котором Одиссей его никогда не терял.

В культуре серебряного века вторая часть рассматриваемого мифа была менее значимой. «Золотое руно» и «Вечная Жена» ждут путешественников впереди. Поиски младосимволистов, говоря языком мифа, были устремлены к тому моменту будущего, когда любовь далекой Девы позволит герою, обманув смерть, получить чаемое золотое руно, а значит — пересоздать мир (ср.: цикл «Ее прибытие» А. Блока). Основная коллизия лирического сюжета в данном случае была связана с тем, что лирический герой принадлежал земному миру, в то время как Дева и руно — небесному (вспомним блоковское «Я — одинокий сын земли, / Ты — лучезарное виденье» [Блок: 41]). Поплавский как будто продолжает младосимво-

листский текст. Помимо его непосредственного знакомства с творчеством и эпистолярно-критическим наследием поэтов-предшественников, обращения к нему в своих дневниках и статьях; кроме воспринятой традиции жизнетворчества (ср.: особое бытовое повседневное поведение русских «аргонавтов» и отзывы-воспоминания современников Поплавского о нем); помимо понимания эмиграции как разлуки с любимой Россией (ср. восприятие А. Белым истории русской поэзии как воплощения потенций к раскрытию «лика» «Жены, облеченной в Солнце», на что в свое время обратил внимание А. В. Лавров); кроме стремления Поплавского выстроить сборник как единую книгу и сопроводить более 30 из 71 стихотворения посвящениями (ср.: аналогичная традиция А. Белого как «ритуал» приобщения адресатов к кругу «аргонавтов»), — важным представляется выбор «русским Рембо» характерных для младосимволистов тем, образов, мотивов, цветовой символики, наконец, введение их «чужого слова» в текст собственных произведений.

Поплавского интересует обратный путь аргонавтов. Возлюбленная, образ которой неотделим от мотива спасения (преображения) героя, в его варианте сюжета оказывается мертвой, как и сам герой. В мире русского монпарнасца сфера земли как таковая отсутствует, главный конфликт перемещается в пространство неба, которое двоится (собственно небо и мир — «под землей» / «под водой»). Речь идет о контаминации двух мифов, связанных с образом Орфея: путешествие-погружение (нисхождение) в ад за возлюбленной Эвридикой (жизнь-умирание, песня-забвение) и возвращение аргонавтов с золотым руном к родным берегам сквозь пение сладкоголосых сирен (преображение-воскресение, песня-память). Эти два сюжета и определяют основные темы, образы и мотивы творчества Поплавского.

Для русских символистов одним из важнейших вопросов стало соотношение реального и реальнейшего. Звучащий в их стихотворениях призыв устремиться к Солнцу заключал в себе чаяние Вечности, Красоты и Бессмертия. Хрестоматийным комментарием к младосимволистской эстетико-мировоззренческой программе можно считать письмо А. Белого В. Брюсову от 17 апреля 1903 года, в котором Белый, объясняя значение корабля Арго, пишет о Степане Разине, нарисовавшем перед палачами на стене тюрьмы лодочку — свое спасение. Крылатый корабль (птица), поднимающийся ввысь, становится символом души, отправляющейся из земного мира в сферу мистического в поисках Идеала. Установка младосимволистов на преображение действительности подразумевала взаимопроницаемость временного (исторического) и вечного, страдания лирического героя были обусловлены недоступностью или изменой «далекого», иного.

Для Б. Ю. Поплавского же существует лишь сфера мистического, представляющая собой царство вечности и «одномоментного» времени. Душа-корабль поэта-эмигранта, не знающего «землю», «застревает» между небом и отражающей водной поверхностью, погружается в «антимир» в поисках Идеала. Это стремление вниз (под землю), на дно, с которым связано разоблачение призрачного мира (отсюда появление шокирующих сюрреалистических образов фантастической повседневности, которая как будто сняла с себя маску «внешнего» благообразия), становится своеобразным способом утверждения подлинника.

Поплавский так же, как младосимволисты, жаждет «воскресения» мира, его преображения в вечности, однако Жена Россия для него остается «в круге зари». «Мы заговорим с народом тогда, когда он захочет нас слушать» [Поплавский: 295], — писал поэт в статье «Человек и его знакомые». Его корабль — это мистический дирижабль (летающая рыба), закрытый и молчащий для обитателей «антимира», вынужденный одиноко скитаться в инфернальном пространстве.

Литература

Блок А. А. Собрание сочинений: В 6 т. М., 2009. Т. 1.
Поплавский Б. Ю. Неизданное: Дневники, статьи, стихи, письма. М., 1996.
Чагин А. И. Пути и лица. О русской литературе XX века. М., 2008.

Особенности интертекстуальных отношений в отечественной рок-поэзии

Кривенко Дарья Андреевна
Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

Несмотря на отсутствие официального статуса направления современной литературы, отечественная рок-поэзия является одним из объектов литературоведческого исследования. В настоящее время перед академической наукой стоит серьезная задача: определить, какое место занимает поэзия русского рока в текущем литературном процессе, в каком отношении к отечественной литературной традиции она находится, а также выявить, по каким конструктивным принципам строится рок-текст. Одним из наиболее продуктивных подходов к анализу и интерпретации конкретных текстов, к пониманию общих художественных установок русской рок-поэзии в целом является интертекстуальный подход.

В современной науке категория интертекстуальности активно разрабатывается лингвистами, однако изначально воспринималась исключительно как литературоведческая. Этот феномен вмещает в себя не только факт

заимствования элементов существующих текстов, но и наличие общего единого текстового пространства, поэтому наряду с собственно интертекстуальностью необходимо выделять и другие типы взаимодействия текстов. В связи с этим наиболее подробной представляется классификация интертекстуальных проявлений, предложенная Н. Л. Фатеевой [Фатеева]. Факт соприсутствия в одном тексте двух или более других при данном подходе рассматривается на разных уровнях отношений.

1. Собственно интертекстуальность, образующая конструкции «текст в тексте», представлена центонными текстами, а также цитатами и аллюзиями (с атрибуцией и без). Примеров прямой цитации как воспроизведения двух или более компонентов текста-источника в российской рок-лирике достаточно. Причем в качестве цитируемых обычно используются философские и художественные тексты других национальных культур (как правило, восточных), также рок-тексты других авторов, но чаще всего классические тексты русской художественной литературы и православной культуры. Например, известное стихотворение В. В. Маяковского «Лиличке! (Вместо письма)» целиком было положено на музыку А. Васильевым, как и «Я всегда твердил, что судьба — игра» И. А. Бродского послужило текстом композиции Д. Арбениной «Я сижу у окна».

Обращение к прошлым ценностям в рок-тексте — достаточно распространенное явление и зачастую представляет собой попытку найти какую-то духовную опору. Так, в рок-стихотворении М. Науменко «Свет» эту функцию выполняет молитвенное слово: *Когда в сером небе над полем кричит воронье, / Я шепчу: «Да святится имя твое, да святится имя твое!»*

Одно из самых распространенных проявлений интертекстуальности в лирике отечественного рока представляет аллюзия, которая, заимствуя лишь определенный элемент текста-источника, «не восстанавливает хорошо известный образ, а извлекает из него дополнительную информацию» [Гальперин: 110]. Например, хемингуэевский образ колокола у Васильева: *Что за прекрасный вид! / Колокол все звонит… По ком?..* А также у Б. Гребенщикова: *Ну а мы уходим в боги — / Так пускай звенит по нам, / Словно месса по убогим, / Колокольчик на штанах…*

Еще одно из проявлений собственно интертекстуальности — центонный текст как последовательно проведенный принцип монтажа цитат, создающий внешнее впечатление литературной игры. Например, стихотворение «Не позволяй душе лениться» Башлачева: *Его пример — другим наука. / Век при дворе. И сам немного царь. / Так, черт возьми, всегда к твоим услугам / Аптека, улица, фонарь.*

2. Паратекстуальность в рамках данной работы рассматривается как своеобразие эпиграфов и заглавий композиций, содержащих в своем

составе интертекст. Так, у группы «Би-2» название композиции «И корабль плывет» заимствованно у Федерико Феллини — фильм «И корабль плывет» (1983). Название саундтрека к российскому кинофильму «Брат-2», ими же написанного, взято у Г. Г. Маркеса (повесть «Полковнику никто не пишет»).

3. Метатекст предназначен прежде всего для характеризации текста-источника и представляется обычно в виде вариации на его тему, своего рода «дописывания» или языковой игры. Этот прием рок-поэты очень часто используют как воспроизведение классических образов в нехарактерном для них, как правило, модернизированном контексте, хотя смысловая наполненность самого образа при этом сохраняется. Например, у Бориса Гребенщикова («Юрьев день») героини Пушкина и Блока наделены откровенно сниженной характеристикой: *Незнакомка с Татьяной торгуют собой… Благодаря за право на труд…*

4. Прием гипертекстуальности как осмеяния или пародирования одним текстом другого также не остался без внимания отечественных рок-поэтов. Например, Ю. Шевчук написал пародию «Памятник Пушкину» на А. Макаревича и его песню «Марионетки»: *А на скамейке рядом молодой / Лохматый тип цитирует куплет / О том, что куклы так похожи на людей, ха-ха!*

5. Архитекстуальность как жанровая связь текстов — явление нечастое в рок-поэзии, однако и здесь есть о чем говорить (например, «Сказка» А. Васильева).

На первый взгляд, такое явление, как интертекст, связано с тем, что современный автор утрачивает свою оригинальность. Но с другой стороны, индивидуальность автора проявляется в усвоении и интерпретации опыта. Являясь законной наследницей традиций русского поэтического слова, отечественная рок-поэзия служит ярким тому доказательством, а интертекст при этом становится средством поэтической реализации сложного отношения современного поэта к классической традиции.

Литература

Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981.

Фатеева Н. А. Типология интертекстуальных элементов и межтекстовых связей в художественном тексте // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1998. №5. С. 15–28.

Драма души в сборниках 20-х годов Владимира Нарбута

Лаццарин Франческа
Аспирантка Падуанского университета, Падуя, Италия

В течение двух последних десятилетий литературная критика начала переоценивать творчество некоторых писателей 20-х годов, игравших в свое время важную культурную роль и затонувших потом в потоке забытых авторов. Это случилось и с творчеством Владимира Нарбута (1888–1938), которому с 2003 по 2009 г. был посвящен ряд трудов.

Жизнь В. Нарбута протекала в роковое время русской истории: поэт родился на Украине и учился в Петербурге, где он выступал со своими первыми стихами, принимая участие в заседаниях «Цеха поэтов». До сих пор литературоведы чаще всего обращались как раз к «акмеистическому» сборнику «Аллилуйя» (1912). В данном сообщении нам хотелось остановиться на более поздних, ещё мало изученных, сборниках поэта, «Плоть» (1920), «Александра Павловна» (1922) и «Казненный Серафим» (1923), которые, частично написанные до войны, были опубликованы только на рубеже Серебряного века и периода НЭПа.

Когда грянула Октябрьская революция, Нарбут объявил себя большевиком и начал активно заниматься политической и издательской деятельностью: во время Гражданской войны он руководил журналами в разных городах, в том числе и в Одессе. Там он оказал значительное влияние на молодых тамошних писателей. Между прочим, он был близким другом Э. Багрицкого и Ю. Олеши (три поэта женились на трех сестрах Суок). Имея превосходные организаторские способности, В. Нарбут использовал такие средства пропаганды, как пестрые плакаты с четверостишиями авангардного вкуса и т. п. В одесском зале депеш он организовывал не только политические встречи, но и поэтические вечера. Именно там он читал вслух свои стихи, которые, несмотря на его активность в качестве «красного» редактора, были проникнуты лиризмом.

Каждая из книг 20-х годов представляет собой целое произведение: «Плоть» состоит из 20 стихотворений-картин; в «Александре Павловне» можно выделить главы, образующие своеобразный «роман в стихах»; «Казненный Серафим» представляет собой «лирическую автобиографию», включающую три раздела («На рассвете. Праведником», «Казнь», «После гибели»), в которых читатель следит за трагической судьбой поэта. Однако, в соответствии с тенденцией к циклизации, характерной для поэзии начала века, данные сборники в целом составляют настоящую трилогию, главный герой которой — сам поэт. В «Аллилуйе» лирический субъект практически отсутствует: там Нарбут стремился постичь онтологические основы существования, пристально глядя на все без ис-

ключения земные явления, согласно программным принципам адамизма. В сборнике «Плоть», который определяется самим автором как «бытоэпос», также заметна попытка понять константы бытия, неожиданно просвечивающие через малороссийский быт. Но в нём Нарбут начинает выступать от первого лица, что придает разным стихотворениям сильную эмоциональную окраску. Поиск Нарбута приобретает экзистенциальные черты. В центре чуть ли не всех стихотворений как «Плоти», так и следующих сборников, находится личное отчаяние героя перед гоголевским «скучно на этом свете, господа», фразой, неслучайно взятой в качестве эпиграфа к «Александре Павловне».

Во всех сборниках лирического героя мучают мысли о потере гармоничного прошлого («Детство», КЗ), о «веретене» времени («Цедясь в разнеженной усладе», П), о прихотях судьбы («Тиф», П) и, прежде всего, о неискупимых личных грехах, не дающих ему обрести покой на родной земле, из которой он изгнан безвозвратно. Только любовь, выступающая здесь и как плотская эротическая страсть, и как евангельское чувство, может временно успокоить боль. Мрачная вина требует искупления: вот почему поэт не раз отождествляет себя с обреченной пасхальной жертвой. Часто слышны отголоски нарбутовской биографии: поддерживая «веру» красных, В. Нарбут осознал, что рождение нового мира возможно лишь за счет невероятной смертоносной силы, которую он сам использовал и от которой он сам будет в действительности страдать. Стоит вспомнить, что Нарбут погиб во время чисток, так что в «Предпасхальном» (П) его отчаянный крик *«Молчите, твари! И меня прикончит, / по рукоять вогнав клинок, тоска [...] Фортуна скажет: “Вот — пасхальный агнец, / и кровь его — убойная роса”»* [Нарбут: 129] можно считать вещим. В «Александре Павловне» автобиографическое начало прослеживается и в физическом облике лирического героя: он — хромой калека, как сам Нарбут. Автобиографические черты характеризуют и сборник «Казненный Серафим»: известно, что одесская молодежь видела в загадочном Нарбуте «падшего ангела».

Впрочем, о сильном автобиографизме трех сборников свидетельствует и использованный поэтом язык: во всех преобладает надрывный внутренний монолог, т. н. поток сознания, в котором впечатления о настоящем переплетаются со смутными воспоминаниями о прошлом. Это стилевая особенность, весьма затрудняющая чтение, но, с другой перспективы, приближающая стихи В. Нарбута к литературным экспериментам современных ему западных писателей. По всей вероятности, как раз из-за этого В. Нарбуту не удалось увидеть публикацию своего «Казненного Серафима», где тенденция к смысловому герметизму, ни в коей мере не удовлетворяющая требованиям нового советского искусства, доводится до предела.

После неудачи с «Серафимом» В. Нарбут на десять лет замолчал и посвятил себя исключительно партийной деятельности. От этого, думается, исходит раздвоенность его личности: будучи «тонким лириком, чьи произведения свидетельствовали об элитарной душевной жизни» [Кожухаров: 11], он так и не смог примириться с обязанностями вапповца и «борца за простоту». Если по Пушкину видеть в Серафиме вдохновителя поэта, то его казнь — метафора вынужденного молчания Нарбута-поэта, отнюдь не вписывающегося в новую систему ценностей. Трагедия В. Нарбута — трагедия целого поколения писателей, которому пришлось жить и творить в не поддающейся однозначным трактовкам эпохе русской культуры.

Литература

Кожухаров Р. Р. Путь Владимира Нарбута: идейные искания и творческая эволюция. М., 2009.

Нарбут В. И. Избранные стихи. Париж, 1983.

А. С. Суворин и В. В. Розанов: к истории взаимоотношений

Меньщикова Татьяна Сергеевна
Аспирантка Московского педагогического государственного университета, Москва, Россия

История взаимоотношений А. С. Суворина и В. В. Розанова — одна из увлекательных и малоизученных страниц истории русской литературы последней трети XIX в. До сих пор этой теме не посвящено ни одной значительной научной работы, а в мемуарной прозе и публицистике характеристика и анализ их взаимоотношений носят оценочный характер.

«Старик Суворин […] очень был чуток к талантливости» [Гиппиус: 339], он «угадал и любил Чехова, он же понял и вывел на свет Божий почти гениального, Европе неизвестного и непереводимого писателя — Розанова» [Гиппиус: 52]. А. С. Суворин таланты ценил, почти болел ими. Недаром А. П. Чехов полушутливо замечал: «Если бы его воля, то он построил бы хрустальный дворец и поселил бы в нем всех прозаиков, драматургов, поэтов и актрис» [Чехов: 119]. Газета «Новое время», новаторская по своему принципу «парламента мнений», стала попыткой создания такого дворца. За вход в этот дворец предстояло выносить нападки и резкую критику со стороны недружественных оппонентов издания и самого издателя. Взамен же гарантировались известная свобода слова, отсутствие внутриредакционной, «партийной» цензуры и широкая аудитория. И Чехов, и Розанов прошли через «Новое время». Однако первый, сохраняя дружбу с А. С. Сувориным, предпочел оставаться вне непосред-

ственной работы в редакции, второй сотрудничал в газете до самого ее закрытия в 1917 г.

История взаимоотношений Суворина и Розанова — без малого история становления русской философии конца XIX в., поскольку в России «было только два философа, Сковорода и Вл. Соловьев. Мне думается, что зреет еще Розанов» [Суворин: 926]. В. В. Розанов неоднократно вспоминал о том, как скудно было его материальное положение после переезда в Петербург, когда он работал в Государственном контроле и периодически публиковал статьи в журналах. В 1899 году В. В. Розанов стал постоянным сотрудником «Нового времени». Переписка издателя и философа началась шестью годами ранее и продолжалась вплоть до смерти А. С. Суворина. Основными темами переписки А. С. Суворина и В. В. Розанова стали: «религиозный вопрос», тема церкви, семьи и брака; общественно-политические вопросы; литература и писатели; «редакторские вопросы», тема литературного стиля и формы.

Однако если тема церкви появлялась в переписке в качестве пояснения статей Розанова для газеты, и издателем поддерживалась неохотно, а во взглядах на общественно-политические события чаще всего наблюдались несовпадения (сказывалась разница возраста в 22 года), то события литературной жизни рубежа веков и литература вообще занимали особое место в переписке, так что А. С. Суворин отметил: «[…] относительно литературы у меня с Вами много сходства. Я только не так восторгаюсь, как Вы» [Розанов: 317]. Кроме того, А. С. Суворин видел в В. В. Розанове талант литературного критика.

Во многих письмах А. С. Суворин выступает именно как редактор В. В. Розанова. Издатель выдвигал немало замечаний относительно формы и стиля его статей. Помимо указаний на чрезмерный объем работ, вызывала нарекания излишняя усложненность, витиеватость письма: «[…] не делайте множества «выписок» и не говорите в примечаниях того, что можно и должно сказать в тексте» [Розанов: 318]. Встречаются замечания к слогу статей: «У Вас слог разгильдяйский […] Он, конечно, у Вас оригинальный, *свой*, но Вы об нем не заботитесь» [Розанов: 318]. Кроме того, Суворин требовал от Розанова более тщательной проработки статей, неоднократно призывал перечитывать корректуры. Весьма вероятно, что форма краткого фельетона, сжатого до мысли-заметки, не перегруженного второстепенными замечаниями или уточнениями, к которой впоследствии пришел В. В. Розанов, выросла из этой переписки, тесного общения с А. С. Сувориным как с редактором.

Не менее важным во взаимоотношениях А. С. Суворина и В. В. Розанова было личное общение, беседы. Оба — провинциальные учителя истории и географии, оба в молодости испытали нужду, вынуждены

были содержать большую семью. Кроме биографического сходства было и более глубинное сходство в характерах. То, что З. Н. Гиппиус определила в Суворине как «душевный нигилизм» [Гиппиус: 339], а В. В. Розанов заметил о себе в «Уединенном» как писание собственных суждений не на гербовой бумаге, иными словами, с возможностью взять свои слова назад. Однако у Суворина здесь в большей степени «безграничная впечатлительность», по определению Розанова, когда в конце беседы на него «произвели *впечатление* новые примеры, новые факты, новые рассказы, какие вы привели […], и он горел совсем новыми чувствами» [Розанов: 295]. У самого В. В. Розанова — во многом игра, диалектичность мышления.

Анализируя взаимоотношения А. С. Суворина и В. В. Розанова, можно сделать вывод, что первый был сдержаннее в проявлении своей симпатии. В своих философских трудах В. В. Розанов отдавал предпочтение литературе, служащей славе имени писателя, литературе служения национальному интересам России. А. С. Суворин в воспоминаниях и статьях Розанова предстает именно таким «Ломоносовым русской ежедневной прессы» и «телохранителем России» [Розанов: 278–285]. Фигура А. С. Суворина в воспоминаниях В. В. Розанова представляется несколько идеализированной, однако здесь следует учитывать, что издатель «Нового времени» на фоне литературного мира того времени действительно приближался к розановскому идеалу.

В дальнейшем на основе анализа публицистики и эпистолярного наследия писателей планируется более подробное изучение точек схождения обоих в литературных взглядах, а также природы их взаимовлияния и степени его отражения в публицистическом наследии обоих.

Литература

Гиппиус З. Н. Ничего не боюсь. М., 2004.
Розанов В. В. Собрание сочинений: В 30 т. М., 1994–2010. Т. 2, 22.
Суворин А. С. В ожидании века XX. Маленькие письма (1889 — 1903). М., 2005.
Чехов А. П. Письмо Плещееву А. Н., 2 января 1889 г. Москва // Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем. М., 1976. Т. 3. С. 118–120.

Драматургические опыты Анны Ахматовой

Михалева Екатерина Николаевна
Соискатель, Литературный институт имени А. М. Горького, Москва, Россия

В последний период своего творчества Анна Ахматова обращается к драматургии. К сожалению, драматургические опыты Ахматовой представлены лишь двумя незаконченными произведениями: либретто «1913 год»

(1958–1962) по мотивам первой главы «Поэмы без героя» и трагедией «Энума элиш» (1942–1966).

Отношение к театру у Ахматовой было особым: восприятие жизни как театрального действа, с одной стороны, и равнодушие к театру как виду искусства, с другой. Подобное отношение не могло быть не замечено мемуаристами: «Бывала она (Ахматова — Е. М.) в театре так же редко, как и мы» [Мандельштам: 314], «Когда в 30-х годах ее пригласили на премьеру во МХАТ, она отказалась. Мне она объяснила: «В театр меня можно повести только “в принудку”»[Герштейн: 684]. Но, несмотря на это, Ахматова обладала особой ментальностью — природным «чувством сценичности происходящего». И в иные моменты это чувство особенно обострялось: «Когда после брюшного тифа я вышла из больницы, все почему-то мне стало казаться родом драматического действия» [Ахматова: 316]. И эта особая черта ахматовской ментальности многократно воплотилась в ее творчестве.

Так, по мнению В. В. Мусатова, «лирика Ахматовой по своей жанровой природе тяготеет вовсе не к роману, как считали, например, Б. М. Эйхенбаум, О. Э. Мандельштам, Л. Я. Гинзбург, а к драме. И ее стихотворения не цепочка новелл, и они не складываются в роман. Целостность ахматовской лирики основана на единстве драматической коллизии». [Мусатов: 107]

Вышеназванные особенности лирики характерны не для одной Ахматовой. В этом у нее был знаменитый предшественник — А. А. Блок, и поэт, и драматург. И мы обнаруживаем практически ту же причину обращения лирического поэта к драматургическим формам: «Тяга Блока к созданию драматических произведений обусловлена самой природой его лирического таланта, особой драматичностью поэзии. К какой бы форме стихотворения ни обращался поэт, каждое из них остроконфликтно по ситуации, исполнено внутреннего драматизма, содержит умело построенный драматизированной диалог, антитезу образов». [Ботнер: 3–4].

В связи с этим небезынтересно привести примеры более явной связи лирики и драматургии у обоих поэтов. Так, в стихотворении «Балаганчик» налицо формальные признаки драмы: первая строфа — ремарка, уточняющая место действия; обозначены действующие лица: мальчик и девочка. Стихотворение остроконфликтно, в нем представлена динамика борьбы героев, накал чувств и страстей. Драматический элемент здесь не менее существенен, нежели лирическое начало. Драма «Балаганчик» возникла в свою очередь на основе творческой переработки данного стихотворения. Жанровая же «тяга» ахматовской лирики нашла свое полное завершение в «Поэме без героя». Все части поэмы-триптиха оформлены как акты драмы. Они начинаются всту-

пительными ремарками, которые содержат не только декоративный компонент действия-события, но и переливы авторского настроения, что характерно для «новой драмы» начала XX в. И вот, по словам самой Ахматовой, «иногда она [поэма] вся устремлялась в балет (два раза), и тогда ее ничем нельзя было удержать. И [мне казалось] я думала, что она там и останется навсегда. Я написала некое подобие балетного либретто» [Ахматова: 217].

Подобный «переход» лирического произведения, содержащего драматический элемент, в драматическое произведение, безусловно, не является закономерностью, а скорее потенцией, которую автор может реализовать. И Блок, и Ахматова реализовали эту потенцию по схожей, как нам кажется, причине. А причиной стало стремление «выйти за пределы субъективности лирики» [Ботнер: 5], объективно оценить, осознать эпоху, человека эпохи. Так В. В. Мусатов, рассматривая художественную систему Ахматовой, отмечает следующее: «Единым в лирике и поэме («Поэме без героя» — Е. М.) оказывается переживание истории как драмы» [Мусатов: 107]. Кроме того, он указывает и на влияние трактовки античной трагедии И. Анненским на Ахматову: античная трагедия была рождена пафосом, пережитым Элладой в великой борьбе. «Поэма без героя», либретто «1913 год», трагедия «Энума элиш», соответственно великая борьба — Великая Отечественная война, Первая Мировая война и революция 1917 года, репрессии разных лет. Об этом пишет и сама Ахматова в «Прозе о поэме»: «Она («Поэма без героя» — Е. М.) не только с помощью скрытой в ней музыки уходила от меня в балет. Она рвалась обратно, куда-то в темноту, в историю» [Ахматова: 222], «Но когда я слышу, что Поэма — объяснение, отчего произошла Революция, мне становится страшновато» [Ахматова: 228]. Разительно похожая ситуация в творческих исканиях Блока. Так в связи с революцией 1905 года меняется представление Блока о современном человеке. Трагизм скрытый, стилизованный под средневековье, сменяется трагизмом явным. Поэтому-то и вырывается наружу «театральная стихия», всегда жившая в творчестве Блока.

Таким образом, можно сказать, что именно история, эпоха, требующие от поэта осмысления и оценки, и породили в творчестве Ахматовой ряд знаковых произведений: «Поэму без героя», «Реквием» и два незаконченных драматических опыта. А т. к. особенность ахматовской поэтики такова, что все ее произведения, как законченные, так и незаконченные, являются взаимосвязанным целым, подробное изучение драматических опытов Ахматовой является принципиально важной задачей. Это дает возможность включить данные произведения в основной корпус текстов русской драматургии XX в. и открывает новые грани ее истории.

Литература

Ахматова А. А. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1998. Т. 3.
Ботнер В. С. Своеобразие творческого метода Блока-драматурга. Киев, 1978.
Герштейн Э. Мемуары. М., 2002.
Мандельштам Н. Я. Вторая книга. М., 2006.
Мусатов В. В. К проблеме анализа лирической системы Анны Ахматовой // Царственное слово: Ахматовские чтения. Вып.1. М., 1992. С. 103–110.

Синтетическая поэтика блокадных стихов Г. С. Гора.

Муждаба Андрей Дмитриевич
Студент Российского государственного педагогического университета имени А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия

Творчество писателя Г. С. Гора (1907–1981) благодаря решающему влиянию модернистской литературы и «левого» ленинградского авангарда 1920-х гг. стало редким в истории литературы примером реализации «валентностей» формально радикализованной поэтики за пределами ее исторического, тематического, идеологического «ареала». Ставший в ряде художественных решений литературным «наследником» обэриутов, молодой советский писатель последовательно реализовал поэтику, основанную на приемах Хармса, Введенского, Вагинова и многих других сначала в раннем романе «Корова», посвященном коллективизации, затем — подспудно — в произведениях, посвященных жизни народов Севера, и наконец в поздней, номинально научно-фантастической прозе.

Аналогично опыт литературного авангарда оказал значительное воздействие на стихи Геннадия Гора, написанные им в 1942–1944 гг. и никогда не готовившиеся автором к публикации, единственный поэтический опыт писателя (цит. по [Гор 2002, 2007]).

Отсутствие расчета на публикацию (следовательно, и какой-либо самоцензуры) обусловило нарушение репрезентативных и нарративных функций текста. Стихи Гора представляют собой поэтический «поток сознания» лирического героя, неспособного на последовательное, информативное сообщение о войне, блокаде, голоде, холоде, страхе смерти, одиночестве — мотивирующих экзистенциальные переживания темах и событиях окружающей действительности.

В 98-ми стихотворениях, объединяющихся по формальным и содержательным признакам в единый корпус текстов, реализуется «синтетическая» поэтика, объединившая: «элементы языка Хармса и Введенского, иногда Заболоцкого» [Юрьев: 180]; образности и мотивики Хлебникова, Мандельштама; сложную систему культурных и литературных реминисценций; множество интертекстуальных и интермедиальных связей.

Фактически Гор развивает принцип обэриутов, согласно которому «оставаясь номинально узнаваемыми, эти элементы, будучи инкорпорируемыми в <…> текст, оказывались подчиненными его законам» [Кобринский: 100]. Составляющие различных поэтик используются Гором не ради полифонического звучания или конфликтного сопоставления точек зрения (например, «четвертого измерения» культуры против утопического натурализма), но ради демонстрации неразрешимого и не стремящегося к разрешению конфликта, катастрофы мира.

Катастрофическое состояние мира характеризуется повышенной энтропией. Нарушаются отношения явлений действительности и персонажей (*Вот Пушкин сидит. / Вот Гоголь идет. / А няня стала водою / И с гор потекла)*, и природы (*Безстыдные деревья улыбнулись, / Гора сошла с ума опасно / И реки к рекам не вернулись)*, и культуры (*Сервантес идет в Сельсовет. / Озябший Овидий идет по дрова)*, и времени (*Здесь лошадь смеялась и время скакало / И время не тает как ворон у глаз, как вор на окне / И время не тает навеки закрыто)*.

В формируемой таким образом художественной реальности взамен проигнорированных устанавливаются новые связи и основания элементов авангардных поэтик.

Хаос, в который мир оказывается ввергнут войной (последнее утверждается косвенно), вызывает у лирического героя эсхатологические предчувствия, заставляя его рефлектировать на тему скорой собственной смерти как единственного определенного события будущего (*Меня убьют, я знаю, в понедельник / И бросят тут же, где и умывальник*). Так вводится корреспондирующая с творчеством «Короля Времени» Велимира Хлебникова тема предсказания будущего, попытки преодоления времени.

В то же время Гор ищет разрешения безысходности, обреченности темпорального, исторического (в широком смысле) сознания в синкретической, мифологической картине мира. Эта тема актуализируется в стихах мифопоэтическими образами из поэзии Хлебникова и экфрастическими связями с живописью наивных художников Крайнего Севера (студентов Художественных мастерских ленинградского Института народов Севера 1930-х гг.).

Используя образы, мотивы, темы, в ряде случаев персонажей, приемы, элементы композиции различных поэтических «языков», в своих стихах Г. С. Гор нарушает и игнорирует выражавшиеся ими онтологические, гносеологические, идеологические концепции, создавая на их основе новые связи, подчиняя собственной лирической ситуации и объединяя новыми содержательными связями.

Литература

Гор Г. С. Блокада. Стихи. Вена, 2007.

Гор Г. С. Стихотворения // Звезда. 2002. № 5. С. 135–139.

Кобринский А. А. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда: В 2 т. М., 2000. Т. 1.

Юрьев О. А. Заполненное зияние — 2 // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. С. 15–37.

«Свое» и «чужое» слово в семейной хронике Е. Н. Чирикова «Отчий дом»

Назарова Анастасия Викторовна

Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

С точки зрения типа повествования в жанре семейной хроники выделяются две разновидности, одна из которых восходит к мемуарной форме, поскольку в роли рассказчика выступает персонаж (обычно «внук»), «бывший очевидцем части событий, а остальные передающий по рассказам свидетелей и семейным преданиям» [Видуэцкая: 211], а другую представляют хроники с «объективно-авторским типом повествования» [Грачева: 65].

На первый взгляд, «Отчий дом» принадлежит к последней разновидности, так как «летописец», рассказывающий историю трех последних поколений бывшего княжеского рода Кудышевых, отделен от описываемых им людей и событий очевидной дистанцией: «В начале восьмидесятых годов — время, с которого мы поведем нашу повесть, — Кудышевы вдруг обиделись и переименовали свое имение в «Отрадное» [Чириков 1929: 3]. Но действительно ли «событие рассказывания» [Теория литературы: 206] в семейной хронике Чирикова организует только один повествователь, тем более что читатель постоянно имеет возможность смотреть на мир глазами кого-либо из персонажей, проникнуться его мыслями и впечатлениями?

Именно поэтому стоит в первую очередь обратиться к вопросу о точке зрения, то есть о «положении «наблюдателя» в изображенном мире» [Там же: 221] по отношению к позициям описываемых им лиц. Нетрудно заметить, что оценка тех или иных случаев в жизни Кудышевых чаще всего производится с «психологической точки зрения» [Там же: 219] члена семьи либо человека из близкого окружения, о чем свидетельствует обилие несобственно-прямой речи. Более того, каждому индивидуальному восприятию (будь то взгляд старой барыни или ее дворового мужика) повествователь находит соответствующее речевое обрамление, позволяющее отличить собственную речь хроникера от речевой манеры того героя, ко-

торого он в настоящий момент «озвучивает». Так, для речи Анны Михайловны Кудышевой, матери трех непутевых сыновей-революционеров, характерны уменьшительно-ласкательные формы имен и обилие восклицаний: «Ох, уж эта «правда»! Отца заела, а теперь и до детей добралась… Эх, Коленька! Кабы воздержался — не дал оплеухи жандармскому полковнику, так, может быть, и сейчас жив был <…> Вот она, проклятая «правда» ваша…» [Чириков: 24]. В рассуждениях ее старшего сына, бывшего народника, а ныне земского деятеля Павла Николаевича преобладают слова и обороты, свойственные научно-политическому стилю: «Не революция, а эволюция. И главное — эволюция культурная. <…> Если бы интеллигенция не разбегалась по центрам в погоне за исполинскими делами, а делала <…> добросовестно свое маленькое дело, то вся Россия давно покрылась бы маленькими культурными клетками и постепенно бы образовалась культурная ткань, захватившая и самый народ. Не надо опускаться по-толстовски до народа, а надо поднимать его» [Чириков: 122]. А в говоре служащего в усадьбе крестьянина обращают на себя внимание просторечная лексика и специфические синтаксические конструкции, чуждые речи образованных персонажей: «царь Лександра хотел мужикам всю барскую землю отдать безо всякого выкупа, потому мы ее, матушку, сколько годов своим потом и слезами поливали, а они, господа, не дозволили, манихест подменили… А как он захотел правду-то раскрыть эту, так они убили его, батюшку <…>! Вот она ихняя правда-то!» [Чириков: 25]. Тем самым можно говорить о такой черте хроники Чирикова как многоголосие, которая наделяет представленные точки зрения персонажей равными с позицией повествователя правами.

Кроме того, опора на «чужое» слово является «существенным исходным элементом в сказовой форме повествования» [Мущенко: 28], которая выполняет в хронике Чирикова важную функцию. В частности, с ее помощью оказалось возможным, с одной стороны, запечатлеть народный мир с его глубокими традициями, заключающий в себе кладезь культурных ценностей, а с другой, — продемонстрировать непреодолимую пропасть, навеки разделившую крестьянство и высшие слои российского общества. Хотя все помыслы братьев Кудышевых и их друзей направлены на то, чтобы обеспечить их бывшим крепостным справедливое и достойное существование, мужики с недоверием относятся к барским словам и предложениям, подозревая бывших господ в намерении вновь обмануть их, как это произошло после отмены крепостного права. А произошло это потому, что либеральные и революционные теории Павла Николаевича и его единомышленников об устроении социалистического рая на земле в силу своей умозрительности глубоко чужды чаяниям русского крестьянства, покоящимся на инстинктивном восприятии действительности.

Литература

Видуэцкая И. П. «Пошехонская старина» в ряду семейных хроник русской литературы // Салтыков-Щедрин. 1826–1976. Л., 1976. С. 206–219.

Грачева А. М. «Семейные хроники» начала XX века // Русская литература. 1982. №1. С. 64–75. С. 15–26.

Мущенко Е. Г. Поэтика сказа. Воронеж, 1978.

Теория литературы: В 2 т. М., 2008. Т. 1.

Чириков Е. Н. Отчий дом. Белград, 1929.

Преломление стилевых исканий русской прозы начала XX в. в романе Захара Прилепина «Санькя»

Нижник Анна Валерьевна

Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Для русской литературы последнего десятилетия характерна ориентация на традиции русского авангарда как по форме, так и по содержанию. Роман Захара Прилепина «Санькя», как было отмечено многими критиками, имеет элементы стилизации под революционную прозу 1920-х гг. В своих интервью Прилепин среди достойных внимания авторов XX в. отмечает в том числе Платонова и Бунина. Произведения Бабеля включены в выпущенный Прилепиным сборник рассказов о войне.

Бунинская литературная традиция особенно ярко отразилась в 4-й главе романа — она прочитывается не только в некоторых деталях и сюжетах, связанных с деревенской тематикой, но и в употреблении диалектной лексики, в способе ее подачи. Захар Прилепин в описании деревни, с одной стороны, следует авангардной стилистике с ее принципом отрицания быта, с другой — ориентируется на бунинский принцип скрупулезного изображения подробностей деревенской жизни.

Мотив гниения — один из ведущих в повести Бунина «Деревня»: «… мазанки с прогнившими и почерневшими крышами», «вонючая, насквозь сгнившая деревянная лестница», «гнилая солома». Прилепин, осознанно или нет, использует бунинские детали в романе «Санькя»: «в деревне тихо догнивал дом», «куры склевывали, что могли склевать, остальное тихо подгнивало», «Саша сторонился канав — угадывая их по запаху и по неприятной мягкости влажной, подгнившей вокруг земли».

Мотиву гниения, связанному с изображением деревенского быта, в культуре авангарда противопоставляется эстетика огня и сожжения. Так, Андрей Платонов в романе «Чевенгур» актуализирует это противопоставление: «Отец на них серчал, а они говорили ему: “Чего ты, дед, огня боишься — что сгорит, то не сгниет!”». Соответственно, все старое

и отжившее ассоциируется с гниением и смертью. Бабель пишет в «Конармии»: «Быт выветрился в Берестечке, а он был прочен здесь. Отростки, которым перевалило за три столетия, все еще зеленели на Волыни теплой гнилью старины... Берестечко нерушимо воняет и до сих пор, от всех людей несет запахом гнилой селедки» (рыбный запах, кстати, и у Прилепина становится признаком бедности: «Хлеб… мокрый… — брезгливо сказал Рогов и сделал движение отложить почти прозрачный, как лепесток дорогой рыбы (и, кажется, рыбой пахнущий), ломтик ржаного хлеба»).

Деревня Бунина характеризуется тем, что каждый человек в ней оказывается отчужден от мира. Прилепин же превращает одиночество в особое пространство: несколько раз он повторяет изображение мальчика, не замечающего окружающих его людей: «Бабушка и ребенок словно находились в разных измерениях». Бунин в «Деревне» акцентирует внутреннее одиночество Кузьмы так: «пестрая куча мальчишек вдруг выскочила из-под насыпи и звонко, хором закричала что-то…».

Сопоставление живого существа и мертвой материи является одной из важнейших особенностей прозы Платонова. Для Бунина близость с природой, в том числе неживой, становится неотъемлемой чертой деревенского жителя («его суздальское личико покрылось крупными деревянными морщинами»), и Прилепин пользуется теми же лексемами (лицо, дерево), и сходство прочитывается по принципу тесноты стихового ряда («темное, круглое лицо бабушки… для ребенка это было так же удивительно, как если бы Саша обнял дерево»). Кроме того, присутствие мертвых рядом с живыми у Бунина, как, вероятно, и у Прилепина, становится определением противоречивой природы человека — персонаж может даже обедать рядом с трупом. «Он заглянул туда, увидел в полутьме печь, нары, стол, корытце на лавке у окна — гробик корытцем, где лежал мертвый ребенок... За столом сидела толстая слепая девка и большой деревянной ложкой ловила из миски молоко с кусками хлеба». Этот фрагмент «Деревни» «разнесен» на уровне деталей по всей 4-й главе романа «Санькя» и, возможно, распространяется далее по всему тексту. «В соседней комнате умирал дедушка. Саша с аппетитом ел». Муха, попавшая в молочный суп, утверждается Прилепиным, напротив, как допустимая бытовая деталь, видимо, автор «утверждает» текст «Деревни» как один из главных в национальном сознании. «Ел молочный суп. Иногда в супе попадалась муха, но Саша не брезговал — выловив и положив рядом с тарелкой муху, все доедал. Муха лежала в маленькой белой лужице, со слипшимися крыльями».

Среди способов создания образов, связанных с народным сознанием, выделяется пласт диалектных заимствований, использование которых характерно для бунинского деревенского текста. При использовании диа-

лектизма Бунин старается прояснить его значение («**голубец**, — крест с треугольной тесовой кровелькой» (Бунин, «Эпитафия»), Прилепин по тому же принципу проясняет значение диалектного слова: «каравайчики — тонкие, почти прозрачные, блинцы». Оба автора стараются подчеркнуть диалектное звучание речи: «Вендерку себе куплю, — сказал он, называя венгерку вендеркой» (Бунин, «Деревня»). Бунин через этимологию раскрывает значение диалектного слова, Прилепин идет дальше — «истинное» значение слова раскрывается именно в его диалектном значении, что соответствует авторской установке на искренность деревенского текста: «*Помрет* бабушка произносила через *е*, и оттого слово звучало куда беззащитнее и обреченнее».

Для «деревенского текста» характерны своеобразная оптика и моделирование пространства: «Взгляд из окошка», ассоциируемый с деревней, становится метафорой отчуждения человека в мире. Бунинские герои наблюдают, как жизнь проходит мимо, Прилепин в этом образе подчеркивает «застывшее» время, в котором находится деревня: «Сигарета дымилась. Пепел не падал. Мимо протопал пьяный, захиревший мужик, не обратив на Сашу внимания».

Итак, мы видим, что Прилепин ощущает себя продолжателем традиции деревенской, исконно-русской, и старается утвердить деревенский текст как истинный и достойный внимания, но в то же время испытывает влияние текстов прозы 20-х годов. Для Прилепина «деревенский» текст Бунина и авангард составляют два равноправных пласта стилистики, формирующие позицию автора относительно национального художественного языка.

Литературная кинематографичность в поэзии ЛЕФа

Николаева Валентина Александровна
Студентка филиала Казанского государственного университета имени В. И. Ульянова-Ленина, Набережные Челны, Россия

Литературная кинематографичность — явление, получившее широкое распространение в литературе XX в., как русской, так и зарубежной. Исследователи отмечают, что изменился сам тип развития литературы и культуры в целом. Литературоцентризм, характерный для русской культуры XIX в., уходит в прошлое. На первый план выдвигаются визуальные искусства, среди которых особенно выделяется кинематограф. Если в начале своего существования киноискусство следовало уже сложившимся традициям, и главным образом традициям литературным, то впоследствии ситуация изменилась: кинематограф сам начал оказывать сильное влияние на литературу и участвовать в формировании нового типа ее развития.

В своем исследовании мы обращаемся к 1920-м гг. — одному из наиболее продуктивных периодов взаимодействия литературы и киноискусства. Именно в это время происходит осознание того, что кинематограф может влиять на литературу. Мы рассмотрим взаимодействие литературы и кинематографа на примере творчества поэтов ЛЕФа — объединения бывших футуристов, известных своими экспериментами по сближению литературы с другими видами искусства. Для этого мы изучим стихотворения и поэмы, напечатанные в журналах «Леф» и «Новый Леф».

Сам термин «литературная кинематографичность» введен И. Мартьяновой. Она предложила такое его определение: «Это характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения. Вторичными признаками литературной кинематографичности являются слова лексико-семантической группы «Кино»: киноцитаты, фреймы киновосприятия, образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в тексте. Кинематографичный тип текста подчеркнуто визуален в самом характере своего пунктуационно-графического оформления и членения» [Мартьянова: 9]. Литературная кинематографичность текста не всегда связана с влиянием кинематографа. Все ее черты существовали и в литературе докинематографической эры. Но именно в XX в. они проявились в полной мере и стали распространенными в большей степени под воздействием кинематографа.

В поэзии лефов монтаж используется очень часто: из всех напечатанных стихотворений и поэм можно отметить не более десяти произведений, в которых его нет. Появляются разные виды монтажа, в том числе монтаж наблюдаемого / ненаблюдаемого и слышимого / неслышимого, а также их соединение в форме вертикального монтажа (термин С. М. Эйзенштейна). Это есть, например, в «Читинском скором» П. Незнамова: «Так вот в Мысовке, в лязг и грохот, // Где продирали мы глаза, // Байкал углом как-то боком, // Нам в поле зрения влезал» («Леф», № 3, 1925, С. 27). Монтаж может и соединять разные сцены, и организовывать пространство внутри каждой из них. Монтажное построение произведений влияет на их синтаксис и композицию. Происходит как сжатие текста, позволяющее сделать повествование более динамичным, так и его расширение за счет появления усложненных конструкций. Усложняется и композиционная организация: в некоторых стихотворениях и поэмах появляются сценарные элементы. Ярче всего это проявляется в поэме В. В. Маяковского «Про это», разделенной на своеобразные сцены, названия которых проставлены слева от текста.

Динамическая ситуация наблюдения широко представлена в стихотворениях и поэмах лефов, она встречается более чем в трети напечатан-

ных текстов. Иногда наблюдение пронизывает весь стихотворный текст, что может быть обусловлено и его темой, и авторской установкой на визуальное изображение. Например, в стихотворении П. Незнамова «Путешествие по Москве» ситуация наблюдения задается с первых же строчек: *«Трамваем «Б», / сквозь все кольцо, / У полого окна поближе, / Люблю смотреть / в твое лицо, / Москва, / зажатая в булыжник. / Но не люблю смотреть потом, / В пути, — / от рынка и до рынка — / как проступает / сквозь бетон / Полуистлевшая старинка»* («Новый Леф», № 2, 1927, С. 30). Иногда может отсутствовать объект наблюдения, а в качестве субъекта выступать читатель, как это происходит в отрывке из поэмы Логофета «О трамвае». В некоторых случаях ситуация наблюдения не обозначается автором, но все ее компоненты легко обнаруживаются в тексте стихотворения («Шум Унтегрундена» Н. Асеева).

Лексические сигналы литературной кинематографичности встречаются только в пяти произведениях. Можно выделить два основных понимания кинематографа. В стихотворениях П. Незнамова и В. Маяковского отражена точка зрения на кино как на вредное явление, мешающее развитию искусства и жизни в целом. В «Не все то золото, что хозрасчет» В. Маяковского утверждается: *«Поэта / теснят / опереточные дивы, / теснит / киношный / размалеванный лист»* («Новый Леф», № 4, 1927, с. 1). Кроме того, кинематографические образы могут переходить в жизнь, из-за чего она теряет свое живое начало и становится серой, нереальной, а иногда — мертвеет. Это происходит в произведениях В. В. Маяковского и особенно Н. Н. Асеева, для которого вторжение образов кино в жизнь имеет трагический характер. К примеру, в стихотворении Н. Н. Асеева «Лирическое отступление. Дневник в стихах» мы встречаем: «Скажешь ты / и станешь как сквозная / И на мертвой зелени экрана / Только я тебя и распознаю» («Леф», № 2, 1924, С. 13). Значимым является тот факт, что лексические сигналы литературной кинематографичности появляются только в произведениях, имеющих и другие ее приметы.

Таким образом, стихотворения и поэмы лефовцев обладают литературной кинематографичностью. Не все произведения содержат ее приметы: почти все стихотворения В. Каменского, И. Терентьева, некоторые — П. Незнамова и Б. Пастернака не кинематографичны. Но в целом поэтическое творчество ЛЕФа представляет собой яркий пример взаимодействия литературы и кинематографа.

Литература

Мартьянова И. А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб., 2002.

Ранняя проза А. И. Куприна: феномен самоубийства в аспекте теории суицидов Э. Дюркгейма

Петрова Ольга Юрьевна
Аспирантка Тамбовского государственного университета имени Г. Р. Державина, Тамбов, Россия

В философии вопрос о самоубийстве всегда занимал важное место. По оценке А. Камю, «есть лишь одна по-настоящему серьезная философская проблема — проблема самоубийства» [Камю: 56]. К осмыслению этого феномена обращались такие русские писатели, как Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, А. Н. Островский, А. Белый, Н. С. Гумилев. Особенно пристальное внимание теме суицида уделял в своих произведениях А. И. Куприн.

В период с 1889 по 1910 г. им создано девять произведений, в центре которых стоит проблема самоубийства. Это рассказы «Последний дебют» (1889), «Впотьмах» (1893), «Славянская душа» (1894), «Пиратка» (1895), «Странный случай» (1896), «Allez» (1897), «Брегет» (1897), «Река жизни» (1906) и «Гранатовый браслет» (1910).

В конце XIX в. социолог Э. Дюркгейм предложил ставшую классической типологию суицидов, разделив самоубийства на эгоистические, аномичные и альтруистические.

Характерной чертой эгоистического самоубийства является «состояние томительной меланхолии, парализующей всякую деятельность человека… ему невыносимо соприкосновение с внешним миром, и, наоборот, мысль и внутренний мир выигрывают настолько же, насколько теряется внешняя дееспособность» [Дюркгейм: 241]. Самоубийство в данном случае не содержит в себе никакого яростного порыва или протеста, наоборот, «последние моменты жизни окрашены спокойной меланхолией» [Дюркгейм: 241].

Альтруистическое самоубийство характерно в основном для государственных деятелей, религиозных фанатиков или просто людей, чувствующих огромную ответственность за свое дело и за жизни других людей. Основной чертой данного типа является «спокойствие полное; никаких следов самопринуждения, акт совершается от чистого сердца, потому что все деятельные наклонности прокладывают ему путь» [Дюркгейм: 243].

Третий тип самоубийств — аномичные суициды. Этот тип «отличается от первого тем, что совершение его всегда носит характер страстности, а от вторых — тем, что вдохновляющая его страсть совершенно иного происхождения» [Дюркгейм: 246]. Доминирующим чувством в данном случае, по мнению Дюркгейма, является гнев. Э. Дюркгейм также гово-

рил о суицидах, носящих смешанный характер (эгоистическо-аномичное, аномическо-альтруистическое и т. д.).

Если соотнести причины самоубийств героев рассказов А. И. Куприна с классификацией Э. Дюркгейма, то получится следующая картина. Самоубийство Желткова из рассказа «Гранатовый браслет» несомненно, относится к альтруистическим, налицо все признаки данного типа: жертва ради других людей, полное спокойствие и осознанность. Самоубийство Желткова сродни жертве, его мотивы возвышенны и продиктованы любовью. Этими мотивами полностью гасится негативная семантика самоубийства.

К аномичным самоубийствам, совершенным под влиянием сильных чувств, можно отнести рассказы «Последний дебют» и «Allez» и, в некотором смысле, рассказ «Брегет», который, однако, имеет и некоторые черты альтруистического. В рассказах «Последний дебют» и «Allez» героини переживают предательство любимых мужчин и, находясь в состоянии аффекта, заканчивают жизнь самоубийством, не успев обдумать последствия своего поступка.

Для героя рассказа «Брегет» поручика Чекмарева понятие чести оказывается более важным, чем жизнь: «Мне пришлось выбирать между позором и смертью», — пишет он в предсмертной записке [Куприн II: 177]. Полное спокойствие и осознанность действий героя приближает самоубийство в данном рассказе к альтруистическому типу.

Ближе всего к эгоистическому типу суицидов оказывается самоубийство студента из рассказа «Река жизни». Он противопоставляет себя обществу и пишет в предсмертной записке, что не может со своим характером жить среди других людей. Герой со спокойной решимостью думает о своем будущем поступке: «Вот я пишу тебе и знаю, что через десять-пятнадцать минут я застрелюсь, и эта мысль совсем не страшит меня» [Куприн IV: 71]. Элементы суицидов эгоистического типа, такие как разочарованность в жизни и в себе, отчуждение от общества, также присутствуют в рассказах «Странный случай» и «Пиратка». В частности, Сойманов (рассказ «Странный случай») говорит о том, что его держит в этом мире лишь «милая привычка к существованию» [Куприн I: 449].

Что касается рассказа «Впотьмах», то автор не дает четкого описания самого акта самоубийства. Однако вероятнее всего причиной самоубийства героя стало горе, вызванное смертью любимой женщины, и потому, видимо, оно оказывается наиболее близким к категории аномичных суицидов, возможно, учитывая характер героя, с некоторыми чертами эгоистического.

Ни под одну из категорий классификации Э. Дюркгейма не подходит самоубийство героя рассказа «Славянская душа». После того, как глав-

ный герой по имени Ясь впервые увидел повешенного, он стал делать следующее: «Станет перед зеркалом, сожмет себе горло руками, аж весь покраснеет, а сам язык высунет и глаза приплющит… Видно, все сам себе представлялся» [Куприн I: 145]. Через несколько дней Ясь повесился на чердаке. Характерно, что автор не пытается как-то объяснить поступок своего героя, а лишь замечает: «Какая странная душа — верная, чистая, противоречивая, вздорная и больная — настоящая славянская душа, жила в Ясином теле!» [Куприн I: 145].

Таким образом, можно сделать вывод о том, что в рассказах А. И. Куприна 1889–1910 гг. среди девяти рассказов о самоубийствах три посвящены аномичным суицидам, в одном рассказе самоубийство является альтруистическом, в одном — эгоистическим, остальные рассказы сочетают в себе черты различных типов и еще один не может быть отнесен ни к одной из категорий.

Литература

Дюркгейм Э. Самоубийство // Суицидология: Прошлое и настоящее: Проблема самоубийства в трудах философов, социологов, психотерапевтов и в художественных текстах. М., 2001. С. 235–267.

Камю А. Миф о Сизифе. Эссе об абсурде // Бунтующий человек. М., 1990. С. 15–68.

Куприн А. И. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1958.

Утопия как ведущий принцип организации пространства в лирике И. Ф. Жданова

Полина Любовь Викторовна
Студентка Технического института (филиала) Якутского государственного университета имени М. К. Аммосова, Нерюнгри, Россия

Пространство и время являются механизмами создания художественной модели мира. На основании данных категорий моделируются важнейшие характеристики литературного произведения — единство и целостность. В лирике пространственно-временная структура индуцирует организацию стихотворения. Традиционно выделяемые классификации исследуемых категорий находят специфическую реализацию в творчестве метареалиста И. Ф. Жданова.

Мы предполагаем, что И. Ф. Жданов создает в лирике утопическую модель мира, которая характеризуется снятием оппозиций между разными типами пространства и времени, как следствие, объединением их в понятие «равновесного мира». В нашей работе мы опираемся на дифференциацию закрытого / открытого и горизонтального / верти-

кального локусов, которым соответствуют определенные временные характеристики.

Классическая утопия, по мнению Ф. Аинсы, обладает следующими характерными признаками: во-первых, наличие «изолированного» пространства, которое в лирике И. Ф. Жданова соответствует локусу *дома;* во-вторых, вневременность, предполагающая единство времени [Аинса: 22]. При исследовании открытого и закрытого пространства нами были проанализированы образы дома, рояля, портрета, окна и т. д., которые вступают в системные отношения, создавая контекстуальную парадигму. Центральный топос — это дом. В стихотворениях «Дом», «Дождя отвесная река», «Портрет отца» и др. выделяется авторский образ, который номинируется как «некий объем». Для его создания поэт использует минус-прием, подчеркивая тем самым значимое отсутствие конкретного топоса. Парадигма *дома* включает также «отчий» и «уничтоженный» дома. Время в творчестве И. Ф. Жданова детерминировано пространством и реализовано в конкретных образах: снегопада, метели, ветки дерева и т. д.

Итак, в лирике И. Ф. Жданова представлена традиционная оппозиция закрытого (своего) и открытого (чужого) пространства, которая коррелирует с показателями времени. И. Ф. Жданов находит свое решение вопроса мироустройства на основании органического единства пространственно-временных моделей. Автор делает попытку соединить прошлое и настоящие в одной пространственной точке (чаще всего реализующейся в образе дома), создавая тем самым универсальную модель гармоничного устройства мира, что позволяет говорить об утопических мотивах в творчестве поэта.

В антиномии горизонтального и вертикального пространств мы отмечаем аналогичную структуру. Традиционные бинарные оппозиции, например, *небо* и *земля*, у И. Ф. Жданова синтезируются, включая в свою систему время: *«И ты на вдохе ищешь равновесье — / так дышат травы, облака и годы»*. По мнению поэта, именно такое сочетание является «равновесным миром». Стоит отметить, что Э. Я. Баталов, говоря о литературной утопии, утверждает, что основным утопическим мотивом является гармонизация хаоса [Баталов: 88].

М. И. Шадурский в работе «Литературная утопия от Мора до Хаксли» отмечает, что для утопических произведений присущ мифоцентризм, который детерминируется природной иррациональностью сознания [Шадурский: 11].

В мифопоэтической системе И. Ф. Жданова пространство не является оппозиционным, что противоречит традиционному пониманию мифологического мироустройства, время же не обладает самостоятельными характеристиками, а лишь является дополнительным измерением в четы-

рехмерной системе «авторской вселенной». Лирический герой находится в постоянном движении, которое мотивируется поиском истины и потребностью в обретении и соединении с Богом. Лирический герой через названное соединение ставит себя на место Бога, следовательно, становится центром универсального мироздания. Подобный метасюжет просматривается и у А. А. Блока: «*Мне все равно — вселенная во мне. / Я чувствую, и верую, и знаю <…> Прошедшее, грядущее — во мне*».

Авторская концепция предусматривает синкретичность пространственно-временных моделей. И. Ф. Жданов не только снимает традиционные оппозиции верха и низа, вертикали и горизонтали, впрочем, как и закрытого и открытого, но объединяет их. Ни одна из перечисленных структур, по мнению поэта, не может быть гармоничной, потому что мир — это система, созданная Творцом, разрушение части неминуемо приведет к разрушении целого. Именно для воссоздания и замещения недостающих звеньев поэт использует несуществующие образы, к примеру, «объем» и специальные приемы («минус-прием», ретроспекция).

В целом, организация пространства метареалистического текста невозможна без учета культурного, исторического и эстетического подтекста, который в данном случае является текстообразующим и доминирующим. Таким образом, автор отказывается от традиционного понимания хронотопа, репрезентируя пространство в виде объединения разных моделей, включая временную характеристику, которую в метафорическом ключе можно рассматривать как аналог пространства. Итак, в творчестве И. Ф. Жданова представлена утопическая модель мироустройства.

Литература

Аинса Ф. Реконструкция утопии. М., 1999.
Баталов Э. Я. В мире утопии. М., 1989.
Шадурский М. И. Литературная утопия от Мора до Хаксли. М., 2007.

Ситуация преодоления границ в лирическом сборнике Б. Л. Пастернака «Поверх барьеров»

Пудова Анастасия Сергеевна
Аспирантка Тюменского государственного университета, Тюмень, Россия

Ситуация преодоления границ значима для всего творчества Б. Л. Пастернака, но особенно последовательно и ярко она воплощается в раннем сборнике поэта «Поверх барьеров» (1917, 1929) [Пастернак: 61–108]. Уже заглавие «Поверх барьеров» — знаковая цитата, позаимствованная из стихотворения «Петербург», которое входит в состав сборника с самой

первой его редакции: *Здесь скачут на практике / Поверх барьеров* («Петербург» [Там же: 69]).

И в контексте стихотворения такая формулировка предполагает решительное преодоление лирическим героем препятствий и границ, очерчивающих его пребывание в том или ином пространстве, будь то мостовая, целый город или только двор.

Примечательно, что функцию ограничителя-барьера в лирике Б. Л. Пастернака нередко выполняют образы, напрямую не созвучные с дуэлью или преградой. От стихотворения к стихотворению барьер видоизменяется, воплощается в череде вариантов, характеризующих пространство лирического героя как критическое, предельное, способное к трансформациям.

Барьер, определяющий внутренние границы пастернаковского героя, — его собственное тело. Так, в стихотворении «Душа» [Там же: 73] читатель встречает образ телесности как преграды для души, которая здесь выступает в качестве «пленницы», есть «тень без особых примет», но эта же душа в стихотворении поэта и «паломница», и «вольноотпущенница». Соответственно свойством души героя Б. Л. Пастернака является патологическое стремление к преодолению преград и одновременно неприязнь к замкнутому пространству, которое связано в его сознании с тюрьмой.

Барьерами иных масштабов насыщено пространство в стихотворении «Петербург». Уже в первых строфах (первая часть) пространство города не поддается конкретному определению — «болото, земля ли, иль море, иль лужа». Сами барьеры либо зыбки и неустойчивы (барьеры, связанные с водной стихией и ненастьем), либо непреодолимы (в силу своей непостижимой природы, как то сон или бред). Все попытки дать определение городу изначально несостоятельны (тому подтверждение — контекстуальные антонимы «болото — земля», «море — лужа»). А сам герой иронизирует, сравнивая море с лужей. Именно ирония позволяет герою на время оказываться вне этого кризисного пространства, что дает ему шанс посмотреть со стороны, понять и на миг освободиться от чар города. И все же ирония не спасает лирического героя от мучительных переживаний и от неизбежного общения с непонятной стихией, и постижение города тем сложнее, чем все менее ясными становятся его границы.

По-иному строятся отношения лирического героя с пространством, которое напрямую или косвенно связано с Москвой. В стихотворении «Метель» развивается мотив бесовщины, что дает повод вспомнить стихотворение Пушкина «Бесы» и в целом представления народно-религиозного и поэтического сознания о тождественности снежного вихря и нечистой силы. Этот же мотив сближает пригород Москвы с Парижем в Варфоломеевскую ночь: метель в Москве уподобляется резне в Париже. Вью-

га отождествляется с беспорядками, массовыми убийствами, страхами. Несколько раз повторяется строка: «Не тот это город, и полночь не та». Спасением становится пригород, пространство вне города, о чем свидетельствует настойчивое восклицание лирического героя: «За город, за город!». Но желание отгородиться от города границами пригорода не является целью лирического героя. Он лишь инстинктивно пытается спастись от вьюги, временно переждать метель за пределами города, не разрывая отношения с ним. Таким образом, формула «поверх барьеров» действует, но в другом направлении: герой прячется за барьерами.

В стихотворении «Урал впервые» [Там же: 78] сам образ Урала трактуется как рубеж, непреодолимая граница между Востоком и Западом (мотив дороги указывает на то, что ее все-таки можно преодолеть). Сами же дороги являются уникальной приметой ситуации преодоления границ как в перспективе пространства, так и на уровне жизненных поисков лирического героя. Центральным событием в этом стихотворении является само передвижение в пределах общего пространства от одного местечка к другому и третьему, удивительным образом расширяющее представление о мире и богатстве жизни. Местная топография подчас становится своеобразной канвой, по которой движется не только внешнее, но и внутреннее действие. В стихотворении «Урал впервые» лирический герой едет на поезде, а в стихотворении «На пароходе» [Там же: 101], название которого говорит само за себя, мы становимся свидетелями речной прогулки. Поезд и пароход — образы, связанные с ситуацией преодоления границ в позитивном значении, часто отсылающие к попыткам героя объять весь мир, переживая его целиком и в подробностях.

Следует сказать, что этот сборник Б. Л. Пастернака насыщен пространственными образами, которые в своей основе содержат указания на границы, на тотальную сегментацию пространства жизни героя. Собственно образами преодоления границ в сборнике становятся двор как очерченное, почти интимное пространство («Двор»); вьюга (метель, стужа и прочие ненастья) как условие, ограничивающее трезвое, полноценное восприятие действительности, окружающего мира; сон как пространство, граничащее с реальностью («Дурной сон»; «Возможность» и другие); улицы (каналы) как элементы, сегментирующие целое пространство и одновременно позволяющие собрать его в сложноорганизованное единство («Петербург»); железная дорога как нечто, связанное с агрессивным, техногенным пространством, но и возможность сблизить части пространства; лед как природные оковы, препятствие, но с весной проходящее, а значит имеющее временный характер и т. д.

Единство сборника «Поверх барьеров» Бориса Пастернака создается за счет мотива преодоления границ, который диктуется самим заглавием

и реализуется в разнообразии мотивов и образов, которые получают развитие в последующих лирических сборниках поэта.

Литература

Пастернак Б. Л. Собрание сочинений: В 5 т. М., 1989. Т. 1.

Смерть как объект комического в поэтике А. П. Платонова

Расторгуева Клавдия Владимировна
Студентка Ярославского государственного педагогического университета имени К. Д. Ушинского, Ярославль, Россия

1. Смерть в советской идеологии как объект комического.

В прозе А. П. Платонова прослеживаются черты черного юмора: комически осмысляются сцены смерти, убийства, самоубийства, танатологическая рефлексия. Объектом комического становится буквально усвоенное восприятие смерти, сформированное лозунгами советской пропаганды. Козлов мечтает «умереть с энтузиазмом», строители коммунистического общества чувствуют «торжественность смерти во время развивающегося светлого момента обобществления имущества» [Платонов 2005: 600]. Судьба убитых зависит от «генеральной линии». Главный активист «Котлована» с энтузиазмом использует внезапно появившийся лишний труп для отчетности: «И правильно: в районе мне и не поверят, чтоб был один убиец, а двое — это уже вполне кулацкий класс и организация!» [Там же: 601]. Танатологические суждения бюрократов от социализма — механическое воспроизведение заученных советских штампов и клише. Параметры, по которым принято оценивать живых людей, применяются к мертвым — так возникает комический эффект. Платонов сатирически осмысляет узаконенное на государственном уровне безразличие к человеческой смерти. Взамен ценности жизни каждого отдельного человека постулируются героическая жертвенная смерть во имя народного блага и пышные похоронные шествия.

Официальное, пропагандируемое восприятие смерти преломляется в сознании героев, принимая причудливые и фантастические формы. Мышление платоновских героев алогично: они творчески преобразуют советские установки в самые невероятные, безумные, неожиданные и страшные идеи. Доводится до абсурда рационалистический подход к действительности: Жачев считает, что Ленин не зря «в Москве лежит»: «Он науку ждет — воскреснуть хочет» [Там же: 641]. Новому обществу необходимо безотходное производство не только на заводах, но и в жизни — из трупов можно добывать полезные вещества. Чепурный синтезирует фольклорную

веру в сказочное бессмертие с советской идеей рая на земле: в коммунистическом «Чевенгуре» ребенок не может умереть: «Отчего он умер? Ведь он после революции родился» [Платонов 2008: 339].

Советская идеология для платоновских героев — новая форма, естественно включающая в себя утопический опыт человечества, начиная с его истоков. Природная, внутренняя память людей бережно сохраняет древние инстинкты, архаические обряды, народноутопические верования. В фантасмагорических, абсурдных и, казалось бы, кощунственных похоронных обрядах, совершаемых революционерами, черты дорелигиозных ритуалов сочетаются с языческой, христианской и советской символикой. Например, повторное убийство мертвецов во время организованного чевенгурскими мечтателями второго пришествия для «отселения» буржуазии.

2. Смерть как переселение в другой мир.

Смерть во вселенной Платонова воспринимается как путешествие, а не как конец жизни. Переход в иной мир может быть добровольным (рыбак с озера Мутево решил «пожить в смерти» и вернуться) или вынужденным (сплав кулаков по реке в «Котловане»). Сюрреалистический гротеск основан на предельно конкретном, не приемлющем абстракций, мышлении платоновских чудаков. Часто в основе гротеска — реализованная метафора: чевенгурцы предоставляют буржуазии «все бесконечное небо, оборудованное звездами и светилами на предмет организации там вечного блаженства», второе пришествие «в организованном безболезненном порядке» должно «увести буржуазию в загробную жизнь» [Там же: 256]. Смерть для платоновских мечтателей не противоположность жизни, а ее альтернатива.

3. Сущность смерти в сюрреалистической вселенной Платонова.

Историческое (временное) в художественном мире А. П. Платонова становится материалом для конструирования вечных (вневременных) смыслов. Алогичные гротескные образы трансформируют советские постулаты в размышления об основах бытия. Нарушая привычную логику, автор восстанавливает принципиально важные для него связи: в гротесках соединяются убийцы и жертвы (убийца коммунистов Козлова и Сафронова ложится между ними и добровольно умирает — разрыв, вражда между людьми осмысляются как противоестественные), акцентируется нежизнеспособность настоящего без прошлого (калека Жачев, оставивший ноги в капитализме), утверждается целостность жизни и смерти, их «включенность» друг в друга («Мертвые тоже люди», — говорит герой «Котлована» Чиклин [Платонов 2005: 576]). Черный юмор Платонова направлен на испытание — через метаморфозу невидимого и отвлеченного в зримое, конкретное (отсюда сверхнатурализм платоновских опи-

саний — комическое (вещное) включает в себя космическое (вечное) — танатологических идей и фантазий. Каждая историческая эпоха, религия, идеология предлагает свое решение проблемы смерти, но платоновские «дураки», природные философы пребывают в бесконечности и «лично» испытывают смерть, пытаются своеобразно постичь ее тайну, прорваться к истине, приникнуть к первоосновам бытия.

Литература

Платонов А. П. Котлован: Роман. Повести. Рассказы. Екатеринбург, 2005.
Платонов А. П. Чевенгур. Котлован. Рассказы. М., 2008.

Амбивалентность художественного сознания Л. Г. Губанова

Рухлов Александр Владимирович
Студент Курганского государственного университета, Курган, Россия

Леонид Губанов (1946–1983)— основатель поэтического общества СМОГ, представитель поэзии московского андеграунда 1960–1970-х гг. Несмотря на силу и необычность таланта, творчество Губанова до сих пор остается малоизученным.

В данной работе, исследуя лирику Губанова в тесной связи с биографическим контекстом, мы на конкретных примерах рассмотрим проблему амбивалентности художественного сознания автора, проследим, как сосуществуют валентные стороны сознания, а также попытаемся выявить причины и источники амбивалентности.

Постоянное стремление преодолеть не принимавшую его реальность и свое маргинальное, окраинное положение в обществе, а также особенности личности Губанова, его мировоззренческие и психолого-эстетические установки— все это оказало влияние на творчество поэта и особенности его творческого сознания, которое мы можем охарактеризовать как амбивалентное (двойственное).

Исходя из довольно многочисленных, но, в целом не противоречащих друг другу определений, существующих в науке, мы будем понимать термин «амбивалентность» как двойственность чувственного восприятия, одновременное существование в сознании личности противоположных, взаимоисключающих эмоциональных установок, когда один и тот же объект может вызывать у человека противоположные чувства.

Исследователи обычно выделяют несколько типов амбивалентности: 1) Эмоциональная амбивалентность (возникновение одновременно позитивных и негативных чувств по отношению к одному и тому же объекту);

2) Волевая амбивалентность (выражается в колебаниях между противоположными решениями, вариантами действия, вплоть до полного отказа от каких-либо решений или действий); 3) Интеллектуальная амбивалентность (сосуществование в сознании взаимоисключающих идей, мыслей, которые наслаиваются друг на друга).

Такие типы амбивалентности авторского сознания можно обозначить и в лирике исследуемого автора. Они находят свое воплощение в характерных для творчества Губанова мотивных комплексах: поэт и общество (читатель), поэт и Бог, поэт и смерть, поэт и творчество. Данные мотивные блоки тесно связаны друг с другом, постоянно пересекаются и взаимодействуют. Так, проблема поэтического творчества является сквозным мотивом лирики Губанова (стихотворения «Грею ли обледеневшее имя…», «Попытка к бегству» и др.). Отношение поэта к творчеству характеризует его художественное сознание как амбивалентное, так как именно творчество зачастую становится для Губанова единственной приемлемой заменой объективной реальности, позволяет поэту противопоставить свое земное бытие бытию творческому.

Свою поэзию Губанов также воспринимает двойственно: с одной стороны, он ощущает свое существование в рамках литературы и сам декларирует собственную гениальность. «Буду в бронзовой семье» [Губанов: 178],— заявляет Губанов в стихотворении «Шляпа попрошайки», ставя себя в один ряд с великими поэтами прошлого и современности. С другой стороны, поэт ищет пути преодоления искусственного отчуждения от читателя и полноценной интеграции в парадигму мировой литературы.

Реальной возможностью такой интеграции представляется смерть, посредством которой поэт ожидает найти признание и быть понятым современниками и потомками. Смерть в сознании Губанова также амбивалентна, и чаще всего это проявляется на волевом уровне. Например, в стихотворении «Записка у телефона» поэт готов сам оборвать свою жизнь, но в то же время исключает возможность как добровольного ухода из жизни, так и смерти вообще.

Отношение поэта к обществу и своему читателю также двойственно. Амбивалентность в данном случае проявляется на эмоциональном уровне. Поэт ищет понимания читателя, пытается интегрироваться в систему ценностей современного ему общества (стихотворение «Леденцами подков…»). Однако при этом Губанов не принимает общество, которое отталкивает поэта от себя, и пытается разрушить сложившуюся систему официальных ценностей (стихотворение «Я голубое знамя поднял…»). Личность читателя в глазах Губанова также амбивалентна. Читатель является частью советской действительности, одним из тех, кто разделяет официально признанные идеалы, то есть изначально противопоставлен

поэту. И в то же время Губанов верит, что его способны понять, ради этого поэт готов на великие жертвы. Примеры такой амбивалентности читателя и общества в сознании Губанова находим в стихотворениях «Дьявол, дьявол, не заботься обо мне…», «Я буду к вам на книжной полке…» и других.

Амбивалентность Бога и церкви проявляется чаще всего на интеллектуальном уровне. В связи со смещением в сознании поэта границ сакрального образы Бога и Дьявола, божественного и земного, Рая и Ада настолько тесно переплетаются, что порой превращаются в слитный образ, несущий черты как светлого, так и темного начала (стихотворения «Я не видел еще тех …», «Злое» и другие). Амбивалентность проявляется и на других уровнях. Так, на эмоциональном уровне отношение Губанова к Богу и церкви варьируется от вызывающе-бунтарского («Злое», «Отрезвление») до смиренно-ищущего («Ночь»). Волевой тип амбивалентности видим в колебаниях между богохульством: «На хваленой лжи икон я свое писать попробую!» [Губанов: 74–75]— и желанием постичь и восславить божественное: «Пусть на уста снисходит Бог…» [Губанов: 236].

Постоянная саморефлексия, поиск самого себя, попытки соединить преходящее и вечное, темное и светлое, преодолев, в конечном итоге, внутренний диссонанс — все это характеризует художественное сознание Леонида Губанова как амбивалентное.

Таким образом, амбивалентность художественного сознания является не просто одной из составляющих художественного мира, но становится основным художественным принципом, основополагающим и доминирующим началом лирики Леонида Губанова.

Литература

Губанов Л. Г. «Я сослан к Музе на галеры…». М., 2003.

Значение художественной детали в пьесе Е. Шварца «Дракон»

Сафуанова Альфия Ильдаровна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Деталь — неотъемлемая часть художественного мира произведения. Она участвует в создании целостного художественного образа, а в ряде произведений (например, относящихся к драматическому роду литературы) деталь выполняет важную сюжетообразующую функцию.

Рассматривая роль детали в пьесе Е. Л. Шварца «Дракон», начнем с такой ее разновидности, как портретная. Портрет многое может ска-

зать о характере персонажа, и в ряде случаев портретные детали являются ключом к пониманию образа. Не стоит забывать и о зыбкой границе между портретной деталью и психологической. Драматический род литературы исключает возможность развернутых описаний, заставляя автора ограничиваться ремарками. Тем значительнее удельный вес отдельной портретной детали.

Наибольшим количеством портретных деталей характеризуется образ Дракона. На протяжении пьесы персонаж предстает перед зрителями в разных обличьях, и каждое из них характеризуется специфическими портретными деталями. В первое свое появление Дракон пытается выглядеть демократом, эдаким рубахой-парнем. В речи он использует солдатские слова и выражения («рапортуй!», «Раз, два, горе не беда!»), просторечие («таращит глаза»). Дракон говорит, что он пришел «попросту, без чинов» («чины»- это «три головы, когти, огромный рост»), и действительно выглядит как отставной военный [Шварц: 125].

Узнав о том, что Ланцелот вызывает его на бой, Дракон мгновенно преображается. Теперь он — сухой деловитый бюрократ: «Новая голова появляется у Дракона на плечах. Старая исчезает бесследно. Серьезный, сдержанный, высоколобый, узколицый, седеющий блондин стоит перед Ланцелотом» [Там же: 127]. Если Дракон-вояка казался открытым и простым, то во внешней характеристике Дракона-чиновника все призвано создать образ холода, замкнутости и жестокости. Подкрепляется это и речевой манерой персонажа, что будет рассмотрено ниже.

У персонажа есть еще две ипостаси. В одной из них он предстает в сцене перед битвой: «Оглушительный свист и рев. Вспыхивает свет. В большом кресле сидит с ногами крошечный, мертвенно бледный, пожилой человечек» [Там же: 153]. Дракон здесь так же ущербен, жалок и ничтожен, как оружие («тазик от цирюльника» и «медный подносик», сразу отсылающие нас к образу Дон Кихота), которое дали Ланцелоту. Особенно отчетливо видны убожество и мелкость злодея на контрасте с креслом, в котором он сидит «с ногами». Это говорит о том, что диктатором его делает не личное могущество, а жители города, их страх, готовность пресмыкаться перед ним, их души, которые он «покалечил».

В традиционном образе ужасного чудища, о котором люди слагают сказки и легенды, Дракон появляется лишь в сцене битвы. У Дракона не просто три головы, как в волшебных сказках или в греческом мифе про Гидру. Эти головы — не только символ жизнестойкости чудовища, но и символ его лицемерия, способности к мгновенному преображению.

Противник Дракона Ланцелот, как и Эльза, почти никак не охарактеризован внешне. Но, по-видимому, следует обратить внимание на реплику героини в последнем действии пьесы: «И руки у тебя теплы. И воло-

сы чуть подросли, пока мы не виделись. Или мне это кажется? А плащ все тот же». Последнее предложение — деталь скорее психологическая, которая лишний раз характеризует Ланцелота как самоотверженного человека, любящего людей и не заботящегося о себе. Эльзу, как и Ланцелота, характеризуют «теплые руки». Об этом говорят и Кот, и Дракон. Теплота рук — знак благородства, присущего Эльзе и Ланцелоту.

Из остальных деталей следует отметить ливрею Генриха — сына Бургомистра. Эта деталь, несколько раз встречающаяся в тексте, подчеркивает, что Генрих — лакей по натуре.

От анализа портретных деталей уместно будет перейти к рассмотрению деталей-жестов.

Так, Дракон — жалкий человечек в сцене перед битвой «стучит ножками от нетерпения», не в силах дождаться, когда Эльза убьет Ланцелота. Если в описании Дракона жестовые детали находятся в гармонии с портретными и речевыми, то в образе Бургомистра многие из них находятся в динамическом противоречии с его портретной и речевой характеристикой, создавая образ лицемера и хитреца, притворяющегося душевнобольным, «чтобы скрыть, что у него и вовсе нет души». К примеру, Бургомистр выбегает на площадь одетый в смирительную рубашку, но говорит о своей шизофрении зевая, так, как обычные люди говорят о ревматизме. Комично сочетание разговоров о сумасшествии с зеванием и курением [Там же: 138–139].

Наиболее значительной составляющей драматического образа является речевая характеристика персонажей, поэтому в пьесе важны речевые детали.

Каждый персонаж в пьесе-сказке «Дракон» наделен индивидуальной речевой манерой, которая меняется в зависимости от обстоятельств. К примеру, речь Ланцелота в особо острые моменты патетична, риторически организована; в предложениях используется синтаксический параллелизм и тропы: «Ланцелот. <…> От ветки к ветке, от облака к облаку доходят до пещеры в Черных горах человеческие жалобы, и книга растет» [Там же: 210]. Совсем иная — жесткая и обличающая, речь, обращенная к Генриху: «Ланцелот. Всех учили. Но зачем ты оказался первым учеником, скотина такая?» [Там же: 210].

Пьеса богата психологическими деталями. К примеру, почти все жители города так привыкли к Дракону, что хотят не борьбы, а только спокойствия, которое дороже для них, чем чья-то жизнь. Так, Кот говорит: «Ах, сколько треволнений, сколько забот! Нет, быть в отчаянии — гораздо приятней. Дремлешь и ничего не ждешь» [Там же: 166]. А подруги Эльзы во время поединка Ланцелота с Драконом обсуждают туфли и перчатки, и им совершенно не жаль Эльзу [Там же: 172].

Таким образом, на примере пьесы «Дракон» мы видим художественное мастерство Е. Шварца, позволившее ему умело использовать деталь как в характеризации персонажей, так и в построении сюжета.

Литература

Шварц Е. Л. Пьесы: В 2 т. М., 2008. Т. 2.

Жанровые особенности пьесы Вадима Леванова «Святая блаженная Ксения Петербургская в житии»

Сизова Мария Ивановна
Аспирантка Санкт-Петербургской государственной академии театрального искусства, Санкт-Петербург, Россия

Пьеса Вадиа Леванова «Святая блаженная Ксения Петербуржская в житии» была написана в 2007 году и получила на конкурсе «Евразия-2007» первый приз в номинации «Пьеса для большой сцены». В конце февраля 2009 года она была поставлена в Александринском театре Санкт-Петербурга Валерием Фокиным. В процессе совместной работы над спектаклем автор изменил некоторые сцены, переделал финал и название. Спектакль Валерия Фокина — «Ксения. История любви».

В своем докладе я обращаюсь непосредственно к изначальному авторскому тексту пьесы.

Главной особенностью данного художественного произведения является его форма. Автор обозначает жанр как житие в клеймах. Таким образом, возникает столкновение жанров, более того, видов искусства. В пьесе можно выделить три различных начала:

1. Живописное (клейма, используемые в иконописи);
2. Эпическое (житие);
3. Драматическое (пьеса).

Чтобы разобраться в природе этих противоречий, в возможности их сосуществования в одном тексте, необходимо рассмотреть каждое из них в отдельности.

Клейма — в русской иконописи небольшие самостоятельные композиции с сюжетами из жития того святого, кому посвящена икона, располагающиеся вокруг центрального изображения — средника. Они принадлежат живописному роду и совершенно не свойственны литературе. Выстраивая сюжет в клеймах автор акцентирует внимание на формальном начале, заложенном в иконописном жанре. С одной стороны, клеймо как самостоятельная часть художественного произведения с собственным сюжетом, персонажами, с другой стороны, клейма как части целого, объединенная жизнью святого. Структура

клейм предполагает некоторую дробность и монтажность — в отличие от жития, которое выстраивается по линейному каноническому принципу. Такая дробность в большей степени присуща сценарию, нежели драматическому произведению. В каждом отдельном клейме может быть свой микроконфликт, выстроенный на взаимодействии героини с другими персонажами пьесы. Например, Ксения и попадья, Ксения и нищий. При этом между собой они могут быть никак не связаны. «Святая блаженная Ксения Петербургская в житии» состоит из пролога, 17 клейм, эпилога и тропаря. В основу каждого из клейм ложится одно событие из жизни святой.

Вадим Леванов использовал житийный сюжет, прибегнув к стилизации языка и, отчасти, к стилизации сюжета. Его героиня, с одной стороны, юродствующая Христа ради, с другой — святая, помогающая людям в трудных жизненных ситуациях (пролог, эпилог).

От классического жития автором берется сюжетная заданность и панорамность изображения, что, в свою очередь, порождает статику и экстенсивность конфликта. От этого он приобретает фоновый характер, становится побочным, выдвигая на передний план эпическое, повествовательное начало. Следуя канону, автор акцентирует внимание не на конфликте героя и мира, а на самом действии, вернее, на том пути, который Ксения проходит по дороге к Богу и вечной добродетели. В противоречии с классическим житием вступает тема юродства героини.

От классического юродивого в Ксении Вадима Леванова есть черты определенной этикетности, которые Д. С. Лихачев и А. М. Панченко в своей работе «Смеховой мир» Древней Руси» определяют набором устойчивых зрелищных ситуаций:

1. «Поругание мира», забота о нравственном здоровье людей (клеймо «Колокольные дворяне»): *КСЕНИЯ. А тебя, дяденька, во грех вводить нечего. Ты во грехе, аки в дегте, весь целиком. Ты ж и в пост скоромишься — блины с маслом да баранью лопатку кушаешь, к попадьей своей под подол лезешь, и на стороне блудишь, мздоимствуешь...* [Леванов: 26]

2. Избиение и поругание. Юродивый вовсе не стремится избежать этого «биения и пхания». Он покорно терпит побои толпы, так как тяготы и поношения юродивого в древнерусских источниках уподобляются крестному пути Иисуса Христа, а сам подвижник сравнивается со спасителем (клеймо «Злыдни»):

Петербургская сторона. Гурьба огольцов бежит по мостовой, гогоча, улюлюкая.

— Бесноватая! Бесноватая идет! (Пронзительно свистит.)

Появляется Ксения. Мальчишки окружают ее кольцом.

— Эй! Брат-Кондрат! Ты мужик али баба?

— Как тебя звать?

КСЕНИЯ. Андреем Федоровичем.

— А где жена твоя?

КСЕНИЯ. Ксеньюшка в могиле почивает.

— А есть у тебя чего промеж ног?

Все хохочут. [Леванов: 29]

3. Общение со зрителями. Это либо выкрики, междометия, либо афористичные фразы. Классический язык юродивого — косноязычное бормотание, понятное только юродивому, т. е. «словеса мутна». Они похожи на детский язык, а детское «немотствование» в Средние века считалось средством общения с Богом. Стоит оговорить, что героиня левановской пьесы лишь отчасти соотносится с этим требованием. Ксения бормочет невнятицу в одних клеймах, в других же («Катя», «Мертвый Поэт», «Воздвижение Церкви») вполне адекватно общается с мирянами. «Словеса мутны» появляются в ее лексиконе при общении с простонародьем, зачастую, в моменты максимального эмоционального напряжения. Например, после ссоры с детьми на улице.

В целом же образ Ксении достаточно условный. По причине выбранного ей юродства она — абсолютно бесполое существо. И является скорее неким идеалом самоотречения и всепрощения, нежели полнокровным драматургическим героем. Во многом это связано с ее житийной природой. Биография Ксении, данная нам в сжатом варианте в начале пьесы, является небольшим либретто в преддверии разработки основной философской темы. Темы абсолютно добра, воплощенного в одном человеке.

Ломаность слога, ломаность характера героини просматривается так же на композиционном уровне. Как уже говорилось в начале, выстроенная на совмещении двух родов литературы и одном живописи (иконописи) «Ксения» представляет собой синтез нескольких начал. С явным доминированием эпического.

Литература

Леванов В. Н. Святая блаженная Ксения Петербургская в житии // Урал. 2007. №10. С. 15–39.

Феномен А. А. Кабакова

Симонова Анастасия Николаевна
Аспирантка Уральского Государственного университета имени А. М. Горького, Екатеринбург, Россия

Александр Кабаков — писатель, присутствующий в поле отечественной литературы более сорока лет. Творчество А. А. Кабакова сегодня созда-

ет особую точку притяжения в литературной ситуации и потому равно интересно читателю профессиональному и читателю массовому. Об этом свидетельствует и тот факт, что в 2007 году издательством «Вагриус» выпущено собрание сочинений писателя.

В силу своеобразия литературной стратегии данный автор может быть причислен одновременно к нескольким художественным течениям, поколенческим группам, литературным направлениям — от позднего «шестидесятничества» и «прозы сорокалетних» до постмодернизма.

Войдя в литературу в середине 1980-х гг. с романом-антиутопией «Невозвращенец», А. А. Кабаков фактически вышел из нее и вернулся лишь в 2001 г. с романом «Все поправимо». К удивлению автора, роман был принят читательской аудиторией и удостоен премии им. А. А. Григорьева. Но главное – «Все поправимо» стал своеобразным «ключом» к прочтению всего творчества прозаика, благодаря которому А. А. Кабаков нашел своего читателя. Последовавшие за ним «Московские сказки» закрепили за А. А. Кабаковым статус серьезного, традиционного писателя.

Литературная память, а точнее, литературная рефлексия становится основополагающей характеристикой творчества автора. Так, в романе «Все поправимо» показано, как через проживание «военного детства», «стиляжьей юности» и «новорусской» старости Мишка Салтыков вырастает из игрушки в руках времени до хранителя памяти о нем и его ценностях. Салтыков — герой, выписанный в традициях классического русского романа. Провинциал, приехавший в столицу; «средний интеллигент», мыслящий о нравственном здоровье страны; отец семьи, не лишенной конфликта поколений. Особый акцент сделан на том факте, что Мишка, как и сам автор, принадлежит к поколению поздних «шестидесятников». Не имеющий аналогов в своем роде, роман А. А. Кабакова о второй половине XX в. стал для писателя способом рассказать о своем времени и о себе.

«Онтологический реализм» А. А. Кабакова есть выстраивание особой «вселенной», где вещи, предметы быта – так называемые мелочи жизни – приобретают онтологический статус, а герои вписаны в широкий литературный и поколенческий контекст. Внимание автора обращено к таким двум полярным категориям, как «средний интеллигент», бережно хранящий в памяти все богатство культурного наследия, и «энергичный человек», проходящий свой путь без оглядки на предыдущий опыт. Подобный контраст позволяет писателю апеллировать к культурным ассоциациям читателя с учетом его возможностей к декодированию текстовых маркеров. Так, об одном из героев сообщается: фамилию Добролюбов «Ваня унаследовал не от великого публициста-демократа, памятного всем образованным русским людям своею шкиперскою бородой в виде бахро-

мы, а непосредственно от отца, Эдуарда Вилоровича» [Кабаков 2004: 17]. Раскрывая все потенциальные возможности знаков, писатель показывает вариативность прочтения текста.

Вещь в прозе Кабакова приобретает статус маркера времени, а, следовательно, отношение героя к вещи есть его отношение к периодам своей жизни и исторической эпохе. «Я думаю о вещах, о том, как быстро пропал интерес к ним, как только они появились», – размышляет состарившийся герой романа «Все поправимо» [Кабаков 2007: 503].

Позиционируя себя как писателя традиционного, А. Кабаков акцентирует связи с предшествующей литературой в заглавиях («Красная и Серый», «День из жизни глупца», «Сочинитель»), на уровне цитат и реминисценций: «Эх вы, кони мои, как говорится, привередливые…» [Там же: 283]. Примером обнажения чужого сюжета может служить повесть «Бульварный роман», где писатель прямо говорит: «нет, все-таки не будем писать о любви, — что о ней можно написать, ведь, действительно, все уже было написано когда-то — и о женщине с собакой, и о встрече…» [Там же: 76].

Тонко чувствуя чужой прием, А. Кабаков реализует его через прием «обнажения приема» и рационально избранный жанр. В качестве доминирующих писатель определяет жанр романа, повести и рассказа. Ориентируясь на классическую традицию романа XIX в., он обращается и к тому, что привнес в романное мышление XX век. Например, «Все поправимо», выстроенный в соответствии с классической трехчастной системой, объединяет черты романа-воспитания и поколенческого романа, повествующего о событиях второй половины XX в..

Оригинален и такой ход писателя, как формирование авторского контекстного пространства. Автор не только подбирает эпиграфы к произведениям, но также дает им жанровые номинации: «маленький неоконченный роман», «клиническая комедия с песнями и танцами», и – более того — пишет к ним аннотации.

Контекстное пространство расширяется благодаря многочисленным интервью писателя. Талантливый беллетрист и публицист, А. А. Кабаков в своих статьях часто затрагивает тему поколений, советской, перестроечной и постсоветской жизни – все те события и детали, которые являются для него определяющими.

Влияние публицистики на его прозу находит отражение во внимании к повседневной жизни, формирует такую черту, как злободневность, которая есть отражение журналистского опыта автора и одновременно выражение его внутренней потребности в самоактуализации. В доказательство вспомним подзаголовок к роману «Все поправимо» — «хроники частной жизни».

Таким образом, А. А. Кабаков выходит к современному читателю с кругом тем и проблем, его интересующих и описанных в прозе А. Г. Битова, В. П. Аксенова, Ю. П. Казакова и др., через несколько десятилетий после снижения актуальности этих тем в литературе. Обнажая прием на всех уровнях текста и предельно концентрируя смыслы знаков, автор, творчество которого во многом определяет современную литературную ситуацию, пишет о ценностях своего поколения, когда оно фактически уже ушло из литературы.

Литература

Кабаков А. А. Рассказы на ночь // Знамя. 2004. № 9. С. 10–27.
Кабаков А. А. Собрание сочинений: В 5 т. М., 2007.

Ершалаимские главы романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в восприятии литературной критики

Смеянова Алена Игоревна
Студентка Волгоградского государственного университета, Волгоград, Россия

В основе так называемых «ершалаимских» («древних», «пилатовых») глав «Мастера и Маргариты» (главы 2, 16, 25 и 26) лежат события, описанные в Евангелиях. Однако Булгаков сознательно трансформирует историю Страстей Христовых. Данное обстоятельство привлекает неослабевающее внимание и вызывает дискуссии, и в первую очередь — спор о том, христианской или антицерковной является возникшая результате книга. Эту проблему обсуждают профессиональные критики, деятели церкви, вступившие на путь литературной критики, исследователи — литературоведы. Цель данной работы — рассмотреть сформулированные ими точки зрения. Это заставляет вспомнить, что на всем протяжении существования литературной критики среди ученых ведутся дискуссии о ее статусе — одни считают литературную критику частью науки о литературе (Б. Мейлах, В. Лакшин), другие — самостоятельной дисциплиной (В. Прозоров, А. Штейнгольд). При этом Прозоров отмечает близость и активное взамодействие литературной критики и литературной науки: «…и до такой степени были ощутимы эти отношения, что пришла пора — и литературоведение, давно уже встав на ноги … отчетливо заявило свои права на критику» [Прозоров: 4]. Вслед за исследователем мы будем рассматривать литературоведческие работы в одном ряду с критическими.

Основные точки зрения на то, христианской или противостоящей христианству является книга Булгакова, можно разделить на четыре группы.

К первой группе относятся работы, в которых отражена атеистическая позиция. Вставной роман не рассматривается в них с точки зрения соответствия или несоответствия христианским взглядам. Особенно распространенным такой подход был в советский период. Так, во вступительной статье К. Симонова и послесловии А. Вулиса к первой публикации романа в журнале «Москва» (№ 11 за 1966 г. и № 1 за 1967 г.) Иешуа подается критиками лишь как историческая фигура. Такой подход к роману Булгакова существует и в настоящее время.

Следующую группу составляют мнения авторов, утверждающих, что отдельно взятые ершалаимские главы кощунственны, ибо в них еретически поданы события Священной Истории. Так, А. Зеркалов считает, что Булгаков соединил события, описанные в Евангелиях, и отрывки из Талмуда, образ Иешуа построен по описаниям Талмуда, а в результате позиция Булгакова «…неприемлема для обоих конфессиональных верований, она решительно шокирует ортодоксов и с той, и с другой стороны» [Зеркалов: 66]. Диакон Андреи Кураев разбирает ершалаимские главы романа, основываясь главным образом на черновых вариантах книги и на своих познаниях в области религии и церкви, которые, как правило, недоступны неискушенному читателю. Рассматривая «Мастера и Маргариту» с канонической церковной точки зрения, он называет роман «кощунственным» и «атеистическим». Кураев приходит к выводу, что автор ершалаимских глав — Воланд, именно точка зрения Воланда на события Страстей Христовых отражена в этих главах, поэтому вставной роман — это «Евангелие от Воланда», антиевангелие.

Следует отметить однако, что, по мнению этих исследователей, Булгаков, подавая таким образом события Священной Истории, ставил перед собой цель высмеять атеизм. Воланд намеренно искажает повествование о Христе, пытаясь доказать, что Бога не существует. В результате роман Булгакова оказывается направленным против атеизма, поэтому, по мнению охарактеризованных выше исследователей, его можно считать христианским.

По мнению третьей группы исследователей, «Мастер и Маргарита» — произведение полностью антихристианское. Т. Поздняева приходит к выводу, что Иешуа — антихрист, «обезьяна Бога», лишь неискушенному читателю он кажется воплощением Христа. Она отмечает, что Иешуа прямо говорит, что в донесении на него использованы ложные сведения, которые затем будут записаны учениками. Таким образом, дошедшие до нас Евангелия — это лишь неверно понятые факты. Это и ставит ершалаимские главы в разряд «антиевангелий», ибо автором не используются научные доказательства и не приводятся новые толкования, но перечеркиваются сами евангельские события.

Наконец, четвертая позиция — сугубо литературоведческая. По утверждению исследователей этой группы, трансформация Булгаковым Евангелия — вполне допустимый факт, ибо писатель создавал художественное произведение, а не новую интерпретацию Священного Писания. Б. Соколов вообще не затрагивает вопрос о том, христианскими или же антицерковными являются ершалаимские главы. Важным он считает то, что «из мозаики разнообразных деталей Булгаков создал исторически достоверную … панораму жизни людей другой эпохи», что в ершалаимских главах «заключается философская квитэссенция романа, его наивысшая этическая точка» [Соколов: 97]. Г. Лесскис утверждает, что «Мастер и Маргарита» — произведение глубоко христианское. При этом он отмечает, что «никого не должны смущать многочисленные разногласия булгаковского романа и евангельского текста — это совершенно закономерно, так как Булгаков создавал вымышленное художественное произведение, а не историческое повествование об Иисусе Христе» [Лесскис: 238].

Таким образом, рассматривая ершалаимские главы «Мастера и Маргариты» как с точки зрения религиозных споров, так и с точки зрения поэтики, большинство исследователей приходит к выводу, что этот роман — произведение христианское. Утверждений о том, что он направлен против Бога, встречается явно меньше и даны они, как правило, с ортодоксальной точки зрения, к которой читатель редко имеет отношение.

Литература

Зеркалов А. М. Евангелие Михаила Булгакова. М., 2006.

Лесскис Г. А. Триптих М. А. Булгакова о русской революции: «Белая гвардия», «Записки покойника», «Мастер и Маргарита»: Комментарии. М., 1999.

Прозоров В. В. Русская литературная критика: История и теория. Саратов, 1988.

Соколов Б. В. Роман Михаила Булгакова «Мастер и Маргарита». М., 1991.

«Параноидальная» поэтика в симфонии Андрея Белого «Возврат»

Солонская Мария Михайловна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Художественный текст представляет собой личностную интерпретацию действительности, связанную с глубинными эмоционально-психологическими контурами авторского сознания. Вот как пишет об этом исследователь психологии творчества: «картина мира, отображенная в художественном тексте, является структуризацией и вербализацией картины мира автора как личности, обладающей акцентуированными характеристиками» [Белянин: 40]. При анализе симво-

листских текстов, на наш взгляд, перспективно использование некоторых категорий психоанализа, тем более что символистское творчество в целом связано с состоянием невроза, с истерическим — в категориях психологии — типом самовыражения [Смирнов: 404].

Цель данной работы — показать, что текст симфонии А. Белого «Возврат» получает внятную интерпретацию, если отталкиваться от исследовательской версии о том, что он порожден параноидальным типом художественного сознания. На это указывают следующие приемы «параноидальной» поэтики:

1. Категория сверхценного. П. Б. Ганнушкин отмечает, что «самым характерным свойством параноиков является их склонность к образованию сверхценных идей» [Ганнушкин: 266]. Сверхценная идея в художественном мире символиста Андрея Белого связана с мифом о Софии. Сюжет второй части симфонии моделирует этот миф: брак с Софией — смерть (уход) Софии — одиночество, страдания героя — его смерть. Синтаксис произведения характеризуется обилием красных строк — маркеров самоценной фразы [Белянин: 52].

2. Гиперсемиотизация мира. Абстрактные понятия и символы персонифицируются (София, Царь-Ветер, Змей, Бог), становятся авторскими знаками в произведении, графически выделяются из текста (пишутся с заглавной буквы). Мир посылает Знаки только Хандрикову, а «мономаническая» семиотика посланий связана именно с подтверждением Идеи. Поэтому любой факт реальной действительности становится ее подтверждением: «Хандриков глядел в зеркало, и оттуда глядел на него Хандриков, а против него другое зеркало отражало первое. <…> Хандриков думал: “Может быть, где-то в иных вселенных отражаюсь я, и там живет Хандриков, подобный мне. Каждая вселенная заключает в себе Хандрикова. А во времени уже не раз повторялся Хандриков”» [Белый: 229].

3. Мотив преследования (мания преследования). Наличие воображаемых врагов вызывает чрезмерную подозрительность по отношению к схожим объектам реальной действительности. Формируется мания преследования (или референтная мания): «Я боюсь. Без вас нагрянет Ценх. Заставит меня отказаться от своих воззрений. Говорят — устроил против нас заговор» [Белый: 254].

4. Идея-фикс. Хандриков создает концепцию, согласно которой возможно параллельное существование в нескольких мирах, многократное повторение всего на новом витке спирали прогресса: «Быть может, все возвращается. Или все изменяется. Или все возвращается видоизмененным. Или же только подобным. <…> Может быть, каждая точка во времени и пространстве — центр пересечения многих спиральных путей разнородных порядков. И мы живем одновременно и в отдаленном прошедшем, и в настоящем, и в будущем» [Белый: 242].

Текст симфонии строится по закону многократных повторов-возвращений. Действие разворачивается одновременно на нескольких уровнях, случайные совпадения обусловлены проницаемостью пластов действительности (реального, виртуального и мистического), их взаимозависимостью. Онейрическое сознание героя формирует устойчивые аллюзии в многомерном пространстве снов, галлюцинаций, видений, воспоминаний, грез. «Двойники» из разных пространств: совершают сходные действия (например, «морской гражданин, лысый, зеленобородый, со вздутым животом», он же «посетитель бани», он же «присяжный поверенный» в санатории — «низвергается в воду»); вызывают ассоциации по внешним признакам (так, профессор Грибоедов и профессор Трупов похожи на двух кентавров; доцент химии Ценх и колпачник, помощник Змея, совпадают по всем «приметам»: зеленые глаза, кровавые уста, волчья бородка и злая усмешка, а на голове что-то напоминающее колпак); имеют однокоренные (а следовательно, родственные) имена (белый орел — профессор Орлов — санаторий для душевнобольных в Орловке, Змей — телеграмма Ценха в Змеевое Логовище Владиславу Денисовичу Драконову).

5. Обсессивность (застревание). Повторы целых фрагментов, употребление «постоянных» эпитетов и повтор «музыкальных тем» каждого персонажа (движение, фраза, деталь облика) обеспечивают целостность текста симфонии, ее ритмический рисунок. Такой принцип компоновки материала в литературоведении получил название «лейтмотива», а в психопоэтике подобные обсессивные проявления («застревание», «болезненные повторы») характеризуют параноидальное сознание. На уровне композиции обсессия обнаруживает себя в кольцевой композиции: часть первая — Хандриков в образе ребенка; часть третья — Хандриков покидает взрослое тело и вновь перевоплощается в ребенка. Показательно название симфонии «Возврат»: в финале мы возвращаемся к началу.

Проза Андрея Белого — одно из наиболее выразительных свидетельств мутации художественного сознания рубежа XIX–XX вв., и потому стиль автора не исчерпывается вышеозначенными приемами. Даже в рамках представленного произведения художественное сознание Белого синтезирует приемы шизоидной, аутистической, истерической, депрессивной и параноидальной поэтики и проецирует их на различные уровни текста: образную систему, композицию, сюжетную основу, синтаксис. Сложная поэтика симфонии предоставляет обширный материал для дальнейших исследований.

Литература

Белый А. Кубок метелей. Роман и повести-симфонии. М., 1997.

Белянин В. П. Основы психолингвистической диагностики: Модели мира в литературе. М., 2000.

Ганнушкин П. Б. Особенности эмоционально-волевой сферы при психопатиях // Психология эмоций. Тексты. М., 1984.

Смирнов И. П. Символизм, или истерия // Russian Literature. 1994. Vol. 36, No. 4. P. 403–425.

Лингвистические утопии в творчестве русских футуристов начала XX в.

Суслопарова Галина Дмитриевна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В докладе рассматривается взаимодействие литературного жанра утопии и проблемы обновления поэтического языка в литературе начала XX в. На фоне широкого распространения утопических идей и проектов роль языка переосмысляется, что приводит к появлению большого количества *лингвистических утопий*, что было особенно характерно для творчества футуристов (В. В. Маяковский, А. Е. Крученых, Н. и Д. Бурлюки, В. Хлебников и др.).

С одной стороны, множество проектов разрабатывают практически неосуществимые идеи в речевой и литературной деятельности, как, например, попытка создания «числового языка» Р. О. Якобсоном или «вселенского языка» В. Хлебникова. Сюда же примыкают многочисленные манифесты футуристов и взгляды формалистов, декларирующих победу формы над содержанием. Как писал А. Е. Крученых: «До сих пор утверждали: “мысль диктует законы слову, а не наоборот”. Мы указали на эту ошибку и дали свободный язык, заумный и вселенский» [Терехина: 50].

С другой стороны, язык оказывается средством централизации в литературных утопиях того времени. Стремление к объединению и унификации, вообще свойственно утопическому мышлению. Очень часто это объединение распространяется не только на данную в непосредственном опыте реальность, но и на пространственно-временные характеристики. Это ярко проявилось, например, в творчестве В. Хлебникова, о котором Д. И. Выгодский писал следующее: «Чтобы понять Хлебникова <…> надо вместе с ним выйти за пределы не только грамматики и синтаксиса, но и логики и времени, и пространства» [Выгодский: 15].

Кроме того, лингвистические утопии оказываются и средством проникновения в другие реальности. Например, И. Сахно писала о том, что попытки футуристов открыть путь к «высшей интуиции» и познать мир не логическим путем напрямую связаны с взглядами философа Д. Успенского, который считал, что для постижения четвертого измерения необходимо разработать новый безглагольный язык [Сахно: 38].

Футуристическим манифестам было свойственно стремление к пересозданию мира посредством языка. Они также предлагали «расшатать грамматику синтаксис» для изображения «головокружительной современной жизни и еще более стремительной будущей» [Терехина: 51]. А. Крученых писал, что «…надо по новому сочетать слова и чем больше беспорядка мы внесем в построение предложений — тем лучше» [Там же: 51]

Так литературные манифесты футуристов и их поэтическая практика ставятся в широкий философско-литературный контекст начала XX в. для выявления основных доминант их творческих поисков. В работе доказывается, что лингвистические утопии оказываются одним из основных средств достижения многих творческих задач футуристов. В частности, они используются в демиургическом переустройстве мира, а также в проникновении в другие неэмпирические реальности и преодолении пространства и времени.

Литература

Выгодский Д. И. Велимир I // Москва. 1922. № 6. С. 15–27.
Терехина В. Н., Зименков А. П. Русский футуризм. М., 1999.
Сахно С. С. Русский авангард. М., 1999.

Архетипический мотив одержимости в русской поэзии Серебряного века

Файнова Любава Павловна
Студентка филиала Казанского Государственного Университета имени В. И. Ульянова-Ленина, Набережные Челны, Россия

Феномен одержимости является неотъемлемой частью культурной жизни человечества на протяжении всей истории его развития. По своей сути это важнейший архетип человеческого мышления и потому встречается одинаково часто и в мифологии, и в фольклоре. С появлением литературы архетипический мотив одержимости постепенно расширяет свой семантический потенциал. На первоначальное его мифологическое, фольклорное, а затем и религиозное осмысление накладывается множество новых значений.

Особую актуальность мотив одержимости обретает с приходом в русскую культуру и, в частности, в русскую литературу модернистского мировосприятия. «Одержимость» буквально становится ключевой характеристикой эпохи. Отсюда — и культ «роковых» любовных отношений, и значимость «мистического опыта», и роль эпатажной в своей «одержимости» личности как главные элементы жизнетворчества. Кроме того,

нельзя забывать, что рубеж XIX–XX в. — это еще и очень важный этап в политической жизни России. Идея Революции настолько захватывает сознания людей, что фактически становится объектом одержимости. Эта «одержимость идеей», «любовь» к идее часто переносится с Революции на всю Россию.

Как показало проведенное исследование, существует два возможных варианта проявления мотива одержимости в литературе.

Во-первых, мотив одержимости может присутствовать в тексте неявно, проявляться через систему персонажей уже изначально, исторически несущих в себе одержимость (к таким персонажам относятся ведьмы, юродивые, кликуши, а так же всевозможные бесы, демоны, духи и т. д.)

И, во-вторых, мотив одержимости может проявляться через художественное моделирование самого состояния одержимости, т. е. через воссоздание опыта эмоционального «переживания» этого состояния человеком.

Таким, образом, можно выделить следующие интерпретации мотива одержимости в русской поэзии Серебряного века:

Воплощение мотива одержимости через систему персонажей:

1. Образ «одержимого» (ведьма, шаман, юродивый, шут, сумасшедший и т. д.). Чаще всего такой образ близок к его фольклорному пониманию, т. е. это образ человека наделенного мистической силой. Так, например, в стихотворении А. А. Блока «Потеха! Рокочет труба» мы видим типичный образ ведьмы-«гадалки», наделенной мистической силой. В стихотворном цикле «Две песни шута» Д. С. Мережковского «шут» — это и воплощение человеческой мудрости, и обладатель мистического могущества, способный «посмеяться» даже над самой «Смертью». Часто такие образы встречаются в поэзии Н. Н. Асеева, А. А. Ахматовой и многих других.

2. Образ «одержателя» (бес, демон, черт и т. д.). Образ «одержателя» — это всегда образ мистический, максимально приближенный к его фольклорно-мифологическому осмыслению. Так в стихотворении Ф. Сологуба «Лихо» лирический герой с рождения одержим «демоном»: «Лихо ко мне привязалось давно, с колыбели // <…>Лихо за мною идет неотступною тенью…». В стихотворении «Демон самоубийства» В. Брюсова образ «одержателя» наиболее близок к его религиозному пониманию. Здесь пагубное стремление к самоубийству изображено в виде одержимости демоном, который «…в темный час <…> нам шепчет роковые доводы // И в руку всовывает нож…». Подобные образы встречаются в поэзии А. Крученых, О. Мандельштама и других поэтов Серебряного века.

Воплощение мотива одержимости через воссоздание опыта «переживания» этого состояния человеком:

1. Одержимость любовной страстью. Часто мотив любовной одержимости встречается в поэзии А. Блока. Ярким примером этому может служить цикл стихотворений «Черная кровь». Перед нами любовь-война, в которой двое не могут быть рядом, но при этом не могут и жить друг без друга и потому стараются обидеть, унизить «любимого»: «…Мне — искушенье тебя оскорбить!..» (А. А. Блок, «Черная кровь»). Лирический герой желает освободиться от такой зависимости: «…О, нет! Я не хочу, чтоб пали мы с тобой // В объятья страшные…» (там же).

Похожую картину мы видим и в стихотворении С. А. Есенина «Сыпь, гармоника! Скука... Скука...». Здесь одержимость лирического героя проявляется в первую очередь в противоречивом отношении к объекту любви. Мысленно мы можем даже разделить стихотворение на две части: момент «ненависти» к возлюбленной («…В огород бы тебя, на чучело, // Пугать ворон…») и момент «любви» («…Дорогая... я плачу... Прости... Прости...»). Подобные трактовки мотива одержимости встречаются в поэзии В. Иванова, М. И. Цветаевой и многих других.

2. Одержимость идеей патриотизма: любовь к Родине. В эпоху Серебряного века для многих людей любовь к Родине в силу своей противоречивости неумолимо превращается в «одержимость» ею. Подобное чувство воспевает в своем стихотворении «Родине» А. Белый: «Рыдай, буревая стихия, / В столбах громового огня! / Россия, Россия, Россия, — / Безумствуй, сжигая меня!..». Подобную интерпретацию одержимости любовью к Родине мы встречаем и в творчестве И. Северянина: для него это та же любовь-ненависть: «Бывают дни: я ненавижу / Свою отчизну — мать свою. / Бывают дни: ее нет ближе, / Всем существом ее пою…» (И. Северянин, «Бывают дни: я ненавижу…»). Подобное толкование мотива одержимости мы находим в поэзии В. Шершеневича, В. Маяковского, В. Ходасевича и других.

Таким образом, как показало проведенное исследование, архетипический мотив одержимости занимает совершенно особое место в поэзии эпохи Серебряного века. С одной стороны, этот мотив продолжает воплощать в себе целый ряд разнородных «архетипических» значений, а с другой — явственно ощущается в нем не только взаимосвязь с культурой эпохи данного периода, но и специфическое, индивидуально-авторское наполнение.

В итоге получается, что архетипический мотив одержимости, обретая в творчестве поэтов Серебряного века новые значения, становится ключом к пониманию как и самой эпохи, так и русской культуры в целом.

Пьеса Е. Шварца «Ундервуд» в контексте полемики о сказке конца 1920-х гг.

Хорькова Мария Владимировна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Спор о сказке — одна из знаковых дискуссий середины 1920-х — начала 1930-х гг. Новые педагогические теории не только отвергали ценность сказки, но и прямо говорили о вреде и недопустимости вымысла и фантастики в детской литературе. Однако «в наступившие для сказки “годы изгнания” появилась интересная попытка создания некоего полусказочного гибрида. Таким гибридом была пьеса Евгения Шварца “Ундервуд”» [Бруштейн: 6].

Пьеса «Ундервуд» была написана Е. Шварцем в 1928 г. для Ленинградского ТЮЗа. Современники окрестили ее «первой советской сказкой» [Биневич: 202]. Действительно, пьеса, написанная на реалистическом материале, была отмечена ощутимой сказочной атмосферой, во многом определившей успех постановки. «Сказочность» пьесы проявилась на уровне сюжета, системы персонажей и языка.

У «Ундервуда» как бы два сюжета — внешний и внутренний. Внешний сюжет — детектив, но по внутреннему сюжету «Ундервуд» — настоящая волшебная сказка. В ней есть похищенное сокровище (машинка фирмы «Ундервуд»), Баба-Яга (Варварка), упырь (Маркуша), прекрасный принц (студент Мячик), отважная красная девица (пионерка Маруся) и чудо, помогающее доброму герою победить злые силы (радио).

Помимо примет времени (кооперативы, Губпионерисполкомы и т. д.), в пьесе заметна идеология тридцатых годов: герои-антагонисты принадлежат к противоположным социальным группам, что обусловлено происхождением (Маруся — дочь бродячего артиста, Варварка — купеческая дочь); озвучена мысль о преимуществах общественного воспитания. Также в пьесе различимы черты гиньоля, что вызвало нарекание в одной из первых рецензий: «страхи сказки, перенесенные практически в “дом возле трамвайной остановки” становятся чуждыми и ложными, засоряющими спектакль стилистическими отводами от единой формы» [Янковский: 4].

Одной из интереснейших особенностей пьесы (но и ее внутренним противоречием) стал контраст способов изображения главных героев: образы отрицательных героев гиперболизированы и сказочны, образы героев положительных — реалистичны.

Главный отрицательный персонаж, Варвара Ивановна, обладает чертами сказочной нечисти: она оборотень («она пришла в детдом голубь

голубем» [Шварц 1930: 28], а теперь злая), она «колдунья» — умеет щипаться так, что никто не заметит (Скажешь ей: «Чего вы щиплетесь?» Она сейчас же: «Я не щиплюсь, я показываю»… [Шварц 1930: 22]) и, наконец — у нее, пенсионерки, «гора денег, значит, она разбойница» [Шварц 1930: 12]. Варварка — мачеха главной героини Маруси и вполне соответствует этому сказочному архетипу: она морит падчерицу голодом («Сегодня на обед одно первое, завтра одно второе» [Шварц 1930: 15]), дает сказочно непосильные задания («Вы радио послушаете, по домам пойдете, а я к ней на мученье! Вы будете спать, а мне конский волос щипать!» [Шварц 1930: 21]). Эти эпизоды напоминают сказку о Золушке. Указания на то, что Варварка «из бывших» мало что объясняли в характере старухи: «Будь она просто злая старуха, — говорила Маруся, — я бы с ней живо справилась. А она непонятная старуха» [Шварц 1930: 27]. «Варварка вся с головы до ног казалась фигурой синтетической, созданной умозрительным путем; ее по-сказочному условная разговорная интонация теряла всякую убедительность в атмосфере реального быта, в которой Варварке приходилось действовать», — отмечал С. Цимбал [Шварц 1962: 12].

Такой же сказочный злодей — ее брат, симулянт-инвалид Маркуша. Когда он запугивает соседку Марию Ивановну, та в ужасе кричит: «Ой, зубы какие! Да не скаль ты зубы! Зубы какие!» [Шварц 1930: 25]. И в финальной сцене драки со студентами Маркуша тоже «зубами блестел» [Шварц 1930: 61]. Эти описания сближают Маркушу с вампиром. Да и во «внутреннем» сказочном сюжете он играет роль оборотня: предстает то слабоумным безногим инвалидом, то вполне здоровым и опасным разбойником.

Образ Маруси, напротив, реалистичен и достоверен. Шварцу одному из первых удалось создать в советской литературе живой образ современной девочки-пионерки. Маруся активна, умна, храбра, умеет выбирать друзей. В пьесе она действует по законам собственной индивидуальности. А в конце, с честью пройдя через все испытания, не может удержаться от того, чтобы по-ребячьи воскликнуть: «А в отряде-то! А в отряде-то! Из них никто по радио не говорил. Мальчишкам нос какой!» [Шварц 1930: 64].

Сказочность пьесы Шварц пытался «объяснить» тем, что герои, глазами которых мы видим происходящее — дети, а детям вообще свойственно «играть в сказку».

Девочка Иринка случайно видит, как ее злобная соседка-пенсионерка считает деньги, которых у нее быть вроде бы не должно: «Она деньги считала! … Во какую массу!...» [Шварц 1930: 7]. «Откуда-ж деньги-то?», — удивляется Иринка. «Наверно… Наверно она разбойница!», — заключает

ее сестра Анька. В этом описании Варварка очень напоминает Кащея, который «над златом чахнет». Девочки подставляют соседку Варварку в сюжет известных им сказок.

В пьесе нет ни одного «настоящего» чуда, однако радио с успехом выполняет его функцию. И хотя современному читателю эпизод с радио, благодаря которому Маруся преодолевает расстояние и говорит с друзьями, кажется абсолютно нефантастическим, в тридцатые годы Шварца упрекали в чересчур смелой фантазии.

Путь «Ундервуда» на сцену был тернист. Художественно-педагогический совет ТЮЗа не сразу утвердил пьесу. Режиссер Б. Зон вспоминал: «Я буквально вцепился в пьесу. Шутка ли — первая советская сказка, как окрестили ее актеры… Пьеса проходила все репертуарные и прочие инстанции со скрипом. Очень сбивали с толку кажущиеся жанровые противоречия пьесы. Судите сами: удивительно все похоже на сказку, и вместе с тем это наша жизнь и наши дни» [Биневич: 202].

Премьеры прошла с успехом, как и последующие спектакли. Однако внутренние противоречия и внешняя «опала» на сказку привели к тому, что «Ундервуд» шел в театре недолго.

Литература

Биневич Е. М. Евгений Шварц. Хроника жизни. СПб., 2007.
Бруштейн А. Я. Советское искусство. 1938. 2 сент.
Шварц Е. Л. Ундервуд. М.; Л., 1930.
Шварц Е. Л. Пьесы. М.; Л., 1962.
Янковский М. О. «Ундервуд» // Рабочий и театр. 1934. № 33. С. 15–26.

«Ученик лицея» в ряду драматургии А. П. Платонова

Хохряков Вадим Вадимович
Аспирант Института лингвистических исследований РАН, Санкт-Петербург, Россия

Беллетризованно-биографические произведения о жизни великих художников с позиций высокой литературы представляются чем-то сомнительным, маргинальным, а жанр *пьесы о Пушкине*, к которому принадлежит «Ученик лицея» (1947), в связи с пушкинским юбилеем 1937 года оказывается и вовсе увечным, неполноценным, служебным. Но если низкопробности избежать нельзя, автору остается одно: обострить ее до предела и, переведя ее в некое иное качество, воспользоваться ею как приемом, — именно об этом приеме пойдет речь.

В первом действии А. П. Платонов дает ремарку: «Из господских горниц явственно доносится музыка — вальс, простая мелодия восемнадцатого века». Мы отмечаем некую несуразность: вальс в восемнадцатом

веке, тем более в России, не был распространен, он завоевал популярность позже. Подобная небрежность — первая ласточка той свободы, с которой будет обращаться к историко-бытовым реалиям Платонов, — подобно Шекспиру, в «Зимней сказке» поместившему Богемию на берегу моря, а дельфийский оракул на острове.

Томас Фуллер, противопоставлявший двух современников, Бена Джонсона и Шекспира, одного сравнивал с тяжелым испанским галеоном, а другого — с легким английским военным кораблем: Бен Джонсон, как испанский галеон, массивен и основателен, но неповоротлив; Шекспир не так основателен, но легок, маневрен, и в этом его преимущество. А. П. Платонов наследует не Бену Джонсону, но Шекспиру. Так, в одной из сцен «Ученика лицея» Пушкин, Пущин, Дельвиг, Кюхельбекер и Василий Львович Пушкин прячутся от разыскивающего их лицейского сторожа Фомы; Пушкин прячется под столом Чаадаева, занавесившись скатертью.

А. П. Платонов демонстрирует повышенное пренебрежение основательностью, повышенную маневренность и легкость. Любопытно, что и юноше Пушкину, герою Платонова, в качестве одной из наиболее значимых характеристик сообщается свойство *резвости*. «Страшно мне, что разумом ты резвый такой», — говорит Арина Родионовна. «А вы не бойтесь, нянюшка. Пусть другим будет страшно!», — отвечает Александр.

Державин у Платонова присутствует на одном из экзаменов по ходу текущей аттестации. Стихи ему читают по очереди Кюхельбекер, Дельвиг, Пушкин. В числе публики присутствует пушкинская родня: Ольга Сергеевна и Василий Львович. Присутствуют Екатерина Андреевна Карамзина, Чаадаев. Арина Родионовна и другие слуги следят за экзаменом, стоя на лестнице. Платонов достигает квинтэссенции «дурного вкуса». Маргинальной, сомнительной с позиций высокой литературы жанровой модели соответствует ее еще более маргинальная реализация. На этой основе возникает некое новое художественное единство, — отчасти соотносимое с тем, что получило обозначение «трэш» применительно к кинематографу.

Параллель с трэшевым искусством внутренне мотивирована. Первоначально слово «трэш» было синонимом так называемого «эксплуатационного кино», — дешевого кино, наскоро, зачастую, очень небрежно сделанного и не отвечавшего нормам «хорошего вкуса». Постепенно «мусорная» эстетика эксплуатационного кино была воспринята авангардными режиссерами и как значимый компонент вошла в арсенал выразительности искусства андеграунда.

Платонов не осознает создаваемое им как «трэш» (само это слово с производными значениями, такими как «эстетизация безвкусицы»,

в русский язык вошло лишь в самом конце XX в.), и все же создает вполне осознанно. Как писал Г. А Гуковский, «бессознательного творчества, — если речь идет о явлениях подлинного, глубокого, идейного искусства, то есть искусства, а не дребедени, — не бывает, не может быть, и давно пора бросить разговоры о том, что автор хотел, мол, написать одно, а получилось у него другое» [Гуковский: 68].

Задолго до того как кино-авангард обратился к трэшу, изобразительным искусством был открыт выразительный потенциал *лубка*, разного рода примитивного и наивного творчества. Черты лубочности явно присущи «Ученику лицея». Именно этой лубочной, трэшевой эстетики не приняли первые критики пьесы, представители официальной советской культуры, отметившие в пьесе «много нарочитости и искусственности», «налет сентиментального, умиленного отношения к Пушкину».

А. П. Платонов не был одинок в своей устремленности к тому, что можно назвать глубинной народной правдой наивного искусства. Сергей Прокофьев оказывается близок Платонову не только по роду артистического темперамента, но и по роду стилевых исканий, — речь идет в первую очередь об операх «Семен Котко» (1939) и в особенности «Повесть о настоящем человеке» (1948), с известной арией Маресьева и хором врачей, — не сразу вошедших в репертуар советских театров.

Эпоха постмодерна уже не за горами, и новый стиль настойчиво заявляет о себе. Трэш как «эстетизация безвкусицы» — это одно из характернейших явлений культуры постмодернизма. Однако ростки постмодерна можно разглядеть в классических памятниках модернизма, таких как «Улисс» и «Чевенгур». Лошадь Пролетарская Сила и герой Платонова Достоевский — предвестники постмодерна на русской почве. В связи с этим вполне закономерными представляются попытки выявить постмодернистские тенденции в произведениях позднего Платонова, — в частности, в неоконченной пьесе «Ноев ковчег».

Достаточно упомянуть об интертекстуальной игре, которая развертывается на страницах «Ученика лицея». Так, в реплике платоновского Пушкина: «А я на старости лет мужиком стану либо инвалидом — и буду жить в будке при дороге» нетрудно увидеть игровую отсылку к «Дорожным жалобам» Пушкина.

Маргарита Осская, разведчица всех государств; Ивонна, международная проститутка; Симонян, председатель колхоза Арарат из Армянской ССР; Иаков, брат Иисуса Христа, брат Господень; Чарли Чаплин; Альберт Эйнштейн, — герои пьесы «Ноев ковчег», дорогу которым прокладывают Державин, Пушкин, Чаадаев, Арина Родионовна — герои пьесы «Ученик лицея».

Литература

Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959.

Маргинальное пространство в прозе Леонида Андреева

Чупрова Валерия Игоревна
Студентка Тобольской государственной социально-педагогической академии имени Д. И. Менделеева, Тобольск, Россия

Маргинальность, в широком смысле слова, — пограничное, переходное, структурно неопределенное социальное состояние индивида или группы. Маргинальность характеризует пространство и время очень многих героев классической литературы. Исследование маргинального пространства необходимо для того, чтобы понять всю глубину их трагедии. Намечается маргинальное пространство в произведениях Н. В. Гоголя («Записки сумасшедшего»), там оно еще не имеет четких характеристик и атрибутов. Не вызывает сомнения и то, что наиболее ярко маргинальное пространство отражено в произведениях Ф. М. Достоевского (пространство подпольного человека маргинально и по своей форме, и по содержанию). «Палата № 6» Чехова и «Красный цветок» Гаршина — хрестоматийные тексты, иллюстрирующие классическое пространство маргинальности, позволяющие современным исследователям обозначить уже конкретное существование феномена маргинальности и сформировать теоретическую базу.

Не забывая о предшественниках, мы обращаемся к творчеству Л. Андреева, где имеем дело с маргинальностью особого типа, чрезвычайно близкой современному пространству жизни. В центре рассказа Леонида Андреева «Петька на даче» судьба маленького мальчика Петьки, который живет при парикмахерской, в соответствующем этому месту пространстве, и однажды попадает на дачу, проводит там неделю, а затем возвращается обратно в парикмахерскую. Композиция сюжета, которая изначально кажется кольцевой, таковой не является, поскольку Петька возвращается не в то пространство, из которого он уезжал. После дачи герой узнает о другой жизни, а с появлением границы пространство становится маркированным, маргинальным. Параллели с «Ванькой» А. П. Чехова могут быть подтверждением нашего тезиса.

Художественное пространство исследуется Л. Андреевым не с точки зрения представления в нем оппозиций (обычно маргинальному пространству противостоит норма), а с точки зрения наличия / отсутствия границы, отделяющей один мир от другого, именно в познавательном акте субъекта. Здесь маргинальное пространство противостоит не норме, а идеалу, мечте. И развенчание Петькиных идеалов закономерно, поскольку такое пространство (как и пространство любого «дна») редко отпускает тех, кто ему принадлежит. Еще одна аналогия по этому пово-

ду, которая может возникнуть в читательском сознании, — это «На дне» М. Горького. Все жители ночлежки муссируют тему дна, предельно осознавая характер пространства, в котором живут, и тянутся к границе этого пространства, страстно желая его преодолеть, но тем самым только подтверждают закон-свойство маргинальности: иллюзорность попыток преодолеть границы маргинального пространства. Более того, чем яснее эта граница, тем трагичнее история человека, тем выше сила пространственного притяжения.

Изначально кажется, что андреевский мальчик, покидая парикмахерскую, избавляется от всех атрибутов маргинального пространства, сконцентрированных в описаниях грязной цирюльни. Петька приезжает на вокзал (казалось бы, налицо пересечение границ, перемещение в пространстве), но атрибуты парикмахерской продолжают преследовать героя: звуки вокзальной суеты напоминают ему голоса из пространства парикмахерской. После нескольких часов пути Петькины глаза и лицо изменились: исчезли морщинки вокруг глаз и вечная сонливость. Сонливость, морщинки, серый цвет — своеобразные маркеры, которые использует Андреев для характеристики состояния своего героя. Герой оживает и уже вместе с читателем готов поверить в то, что сном была жизнь в парикмахерской, а настоящая счастливая история началась только на даче.

Примечательно, что вся жизнь героя в парикмахерской являлась не просто сном, но во временной координате — сном бесконечным, без возможности различать день и ночь, отличать зиму от лета. Когда Петька попадает на дачу, время уже измеряется не годами и не тянется как резина, оно измеряется днями и часами. Появился теплый вечер, яркое утро и солнечный день. С категорией времени тесно связаны и мотив сна, и мотив смерти. Так, в пространстве парикмахерской образ смерти встречается в единичном варианте, когда речь идет о людях бульвара: говорится о побитой женщине, как о мертвой. В пространстве же дачи вокруг Петьки такие сигналы возникают чаще, приближая трагическую развязку, указывая на нее.

Леонид Андреев является новатором в изображении маргинального героя и маргинального пространства. Жизнь героев Андреева становится невозможной после обозначения границ маргинального пространства. И сама маргинальность противостоит не норме, а зыбкой мечте и такое состояние героя — желание всеми силами преодолеть преграду — становится свойственным не отдельным лицам, а поколению в целом. Но преодоление невозможно, потому что пространство «дна» обладает силой, так же как и невозможно последующее существование героя в этом пространстве, осознавая, что есть идеальная мечта, дача в Царицыно, и счастливый мир, просвечивающий через дырку в стене.

В русле фантазий на эту тему можно вспомнить опыт М. Горького: его пьесу «На дне» и роман «Мать». Павел — житель такого же маргинального пространства. Мать Павла, подобно матери Петьки, показала сыну вожделенную границу и тем самым сделала его маргиналом. Преодоление границы — путь революционной борьбы, а исход такого преодоления, по Горькому, или гибель героя, или маргинальные конвульсии целого народа («Несвоевременные мысли»).

В каком пространстве находимся мы? — вопрос не праздный, а почти научный, ответ на который сегодня должны дать отнюдь не ученые-социологи, а скорее филологи. Ведь относительно такого понятия как маргинальность более уместными будут критерии человечности, нежели какие-либо социологические теории.

Графика в снотворчестве А. Ремизова (сборник «Мартын Задека»)

Шарафудинова Юлия Маратовна
Студентка Белорусского государственного университета, Минск, Белоруссия

Графика, как и снотворчество, для Алексея Ремизова — один из приемов игровой поэтики. Писатель всегда подчеркивал связанность литературы и визуального искусства, поскольку рисунок является смысловым продолжением текста. Эта тенденция наиболее ярко воплощена и в сборнике сновидений «Мартын Задека».

Графическим можно назвать механизм рождения ремизовских сновидений. В основе онейрических образов лежит графический принцип сгущения и концентрации, то есть изображение предметов контурными линиями и штрихами с акцентом на доминантной черте. На уровне текста это проявляется в пропуске смысловых звеньев, недосказанности, особенно в портретных характеристиках. Такие сновидения напоминают наброски будущих рисунков («бык не простой — рогом — серпами под небеса, сзади насиженная желтая клеенка, квелые ноги» [Ремизов 7: 366]).

Одновременное схватывание различных свойств объекта — прием, которым Ремизов пользуется в графике и литературном творчестве. Линии в рисунках Ремизова переходят из одного элемента композиции в другой, соединяются с надписями и превращаются в замысловатые росчерки. То же характерно и для структуры сновидений («Всматриваюсь и вижу, такой размер разве слону попона. А слон и идет, помахивает хоботом — обрадовался» [Там же: 375]).

Графические рисунки писателя отличаются гротескной деформацией изображаемых объектов. Если писатель рисует кого-то из своих совре-

менников, то за основу берется одна — две яркие черты, преувеличивая которые, автор создает что-то наподобие карикатуры. В сновидениях этот механизм приобретает эффект акроматической образности. Только в литературном жанре это скорее обыгрывание воспоминаний или собственных ассоциаций. Сон «Петли узлы и выступы» — яркий пример такой криптограммы. Ремизов рисует К. Маковского на фоне фольклорно-эротического натюрморта: «подгорелые овощи, залежавшийся соленый огурец пустышка, вареная свекла… лопнувшие растекшиеся томаты — матерьял для «Оплешника» [Там же: 399]. Здесь, вероятно, свою роль сыграла давняя обида Алексея Ремизова на Маковского за то, что тот отказался напечатать в «Аполлоне» повесть «Неуемный бубен». Такими карикатурными хитростями Ремизов пользуется, создавая образы своих современников как в визуальном, так и в словесном жанре. Некоторые наброски узнаваемы, другие даже не прорисованы. Текст сна у Ремизова зачастую начинает походить на материал черновиковых записей, как и многие из его рисунков. Таким образом, логика рисунков Ремизова соответствует логике сновидений. Они конструируются по принципу фиктивного механизма работы подсознания. В данном случае сновидения всего лишь прием ассоциативной игры-мистификации.

Если графику рассматривать как способ начертания букв, то и здесь мы находим параллели с механизмами снотворчества. В понимании Ремизова письмо — это каллиграфия, но постепенно из каллиграфии рождается индивидуальная ремизовская графика. Определение каллиграфия в данном случае не будет полным, потому что надписи, автографы сочетают в себе несколько типов письма: устав, полуустав, вязь; кроме того, надпись часто соединяется с графической абстракцией различных завитушек и росчерков самой разнообразной формы. Именно эта иррациональная механика появления образа отразилась в снотворческом процессе писателя. Здесь ярким сопоставлением будет метафора кружевоплетения, характеризующая технику работы Ремизова с материалом как «кружение», то есть использование одинаковых лейтмотивов и смыслообразов. А «узлы и закруты» — как графические и смысловые элементы — опять отсылают нас к основному мотиву сборника — мотиву воспоминания.

Ремизов использовал для создания своих рукописных альбомов не только графику — он также активно применял технику коллажа. Подобная техника предполагает использования материалов различной фактуры (обрывков газет, обоев, лоскутов ткани) для создания рисунка. Это ярко отразилось на структуре его сновидческих текстов: осколочность сюжета, дискретность времени и пространства. Известно, что писатель трепетно относился к вещи как таковой: собирал обертки, обрезки бумаги, веревочки, никому не нужные лоскуты ткани, из чего потом и составлял коллажные

работы. Литературные произведения создавались из обрезков написанных ранее текстов, фрагментов некрологов или словесных шаржей. Например, книгу «Петербургский буерак» А. Ремизов первоначально назвал «Шурум-бурум», объясняя свой выбор так: «“Шурум-бурум” звалось, что заведется в хозяйстве “навыброс”, всякая заваль, ветошь, лом» [Ремизов 10: 175]. Литературные сновидения Ремизова строились подобным образом.

По своей структуре сборник «Мартын Задека» напоминает тот же коллаж: «В моих снах воспоминания, отклик на книги, события дня, игра слов и загадки-предзнаменования, которые открываются много позже» [Ремизов 7: 426]. Это сочетание различных событий, настоящих и придуманных, додуманных; смешение пространственных и временных планов.

Во вступлении к сборнику «Мартын Задека» Ремизов говорит: «В течение нескольких лет вел графический дневник: рисовал сон, а вокруг события дня» [Там же: 354]. Именно на таком соотношении основывается снотворчество писателя. Это своего рода формула, где «события дня» — это воспоминание, как основной смысловой компонент, а «сон» заключает в себе элемент мифотворчества. И «составление» сновидений, и графика для Ремизова — это мнемонические приемы — припоминание, игра с воспоминанием. Ремизов зарисовывал важные воспоминания, как зашифровывал их в сны. Поэтому сонник для писателя — тоже своего рода дневник.

Литература

Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. М., 2002. Т. 7, 10.

Поэтика сборника Сергея Городецкого «Цветущий посох»

Щербакова Татьяна Валерьевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Поэт Сергей Городецкий известен прежде всего как один из теоретиков акмеизма. В 1913 г. вышла его программная статья «Некоторые течения в современной русской поэзии». В ней он констатировал завершение символистского периода в русской литературе, на смену ему должен прийти акмеизм: «Символизм, в конце концов, заполнив мир “соответствиями”, обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами, и умалил его высокую самоценность. У акмеистов роза снова стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чему-нибудь еще» [Городецкий 1913: 48].

Практическим воплощением теоретических устремлений поэта стал сборник «Цветущий посох» (1914). Соратником Городецкого по «Цеху поэтов» Н. Гумилевым сборник был встречен доброжелательно: «Обладатель неиссякаемой певучей силы (и в этом отношении сравнимый только с Бальмонтом), носитель духа веселого и легкокрылого, охотно дерзающего и не задумывающегося о своих поражениях, словом, кудрявый певец из русских песен, он наконец нашел путь для определения своих возможностей, известные нормы, дающие его таланту расти и крепнуть» [Гумилев: 34].

«Цветущий посох» — это, как следует из подзаголовка, «вереница восьмистиший». Каждое стихотворение состоит из двух четверостиший, написанных ямбом, чаще всего с перекрестной рифмовкой, иногда с опоясывающей. Такое сознательное ограничение собственных возможностей видится неожиданным, однако Гумилев признал данное построение достоинством сборника, считая, что это позволяет воспринять сборник как «непринужденный дневник», приоткрывающий «лицо самого поэта» и позволяющий «услышать интонацию его голоса» [Гумилев: 34].

Сборник состоит из 98 стихотворений, которые разделены на части — «Себе», «Нимфе», «Друзьям». Название книги свидетельствует о новых воззрениях поэта, о близости его к земному и первородному: «Это мой подлинный посох, без которого я погиб бы <…>» [Городецкий 1914: 14].

Первому разделу («Себе») предшествует эпиграф из стихотворения, посвященного отцу поэта. Все стихи объединены тематикой: обращение к самому себе, осмысление собственного пути, размышления над тем, куда двигаться дальше, рассуждения о роли поэта. По тональности и мотивам стихи можно разделить на две части: первая — с преобладанием меланхолии и грусти, ощущением растерянности, вторая — прямо противоположная — воссоздает радость от соприкосновения с жизнью, слияния с землей.

Эпитет «земной» и слово «земля» постоянно встречаются в сборнике. Но понятие «земного» включает в себя и зеленеющие деревья, и снег, и звезды и небо, и море. Так осуществляется акмеистический принцип равновесия: равновесие между земным и небесным, а не погруженность в потусторонний мир, как у символистов.

В стихах преобладает визуальный ряд: среди цветов превалируют голубой и зеленый, земная красота воплощена в весне, прозрачном воздухе, птицах, можжевельнике, снеге, липовом цвете. Но подобная изобразительность является скорее фоном для авторской медитации. Конкретные реалии появляются чаще всего обрывочно, в виде одной или нескольких деталей. Чувствуется, что, отказавшись от символизма, автор потерял

важную составляющую своего творчества: исчезло обращение к мифу, что поразило современников поэта в его первом сборнике «Ярь».

Однако даже «земное» видение не проводится автором последовательно. Например, стихотворение «Серое море шумит заунывно…» полностью написано в символистском ключе.

Еще одна особенность данного раздела — обращение к христианскому началу. Согласно законам Божьим поэт видит истинное счастье в жизни. Первородное начало теперь воспринимается не как воплощение Древней Руси с ее язычеством, что имело место в раннем творчестве, а в постижении христианства, в котором автор раньше видел лишь отрицательные стороны. В библейском аспекте рассматривается отныне и тема творчества.

Трагические мотивы возникают в стихах, обращенных к современности. Враг ассоциируется со змеем, однако еще более ужасающим оказывается роковое предопределение, ввергнувшее родину в череду бед.

Второй раздел сборника «Нимфа» посвящен жене поэта Анне Алексеевне Козельской. Основным содержанием этой части становится тема любви.

Связь с землей и христианские мотивы, главенствующие в предыдущем разделе, сохраняются и здесь, но в гораздо меньшем количестве. Перед нами, по сути, интимная лирика, которая своей безметафоричностью, откровенностью и внутренним смятением напоминает творчество А. Ахматовой.

Последний раздел, названный «Друзьям», имеет эпиграф — лермонтовскую строку «Иные ему изменили». Каждому стихотворению предпослано посвящение. Большинство адресатов — поэты, в основном современники, а также есть стихи, посвященные матери, поэту, девушке, женщине.

Следует особо выделить стихи, обращенные к Вл. Нарбуту, Н. Гумилеву, О. Мандельштаму и Вл. Пясту, поскольку в каждом из них затрагиваются творческие проблемы: вопросы метода, акмеистические принципы. Заключительным аккордом сборника являются три стихотворения, посвященные С. В., Девушке и Женщине.

В целом, говоря о сборнике «Цветущий посох», можно в первую очередь отметить, что акмеистические черты, заявленные в статье «Некоторые течения в современной русской поэзии», нашли в нем яркое воплощение. Среди тенденций, которые можно связать с акмеистскими устремлениями, следует указать на новое воплощение интимной лирики, необычное преломление христианских мотивов, их связь с земным началом. Однако присутствие символистских черт свидетельствует о том, что расставание с предшествующим периодом не стало окончательным.

Литература

Городецкий С. М. Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. 1913. № 1. С. 46–50.

Городецкий С. М. Цветущий посох. М., 1914.

Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии // Аполлон. 1914. № 5. С. 34–36.

О некоторых особенностях колористики в сборнике стихотворений «Метафоры» И. В. Чиннова

Юдина Юлия Александровна

Соискатель, Латвийский университет, Рига, Латвия

«Метафоры» (Париж, 1968)- третья книга стихов И. Чиннова, которая знаменует собой отход поэта от безусловного следования канонам поэтики «парижской ноты». В первую очередь, на формальном уровне это проявляется в повышенной образности, метафоричности, «усложненности» поэтического языка.

В отличие от представителей «парижской ноты», декларировавших отказ от какой-либо красочности, в своем сборнике И. В. Чиннов наглядно демонстрирует богатую палитру, вводя уточнения тончайших оттенков цвета.

Примечательно уже то, что только в 11 из 40 стихотворений, составивших сборник «Метафоры», не актуализирован колористичесий мотив, более того, для нескольких стихотворений он становится структурообразующим.

Начало первого стихотворения, шире — книги в целом, представляет собой вопрос-обращение: «Здесь пахнет лазурью, ты знаешь? Здесь пахнет лазурью» [Чиннов:145], благодаря чему затушевывается парадоксальность высказывания. Таким образом, надежда на подтверждение другим верности своих сенсорных ощущений раскрывает концептуальную установку автора — отказ от демиургического действия, создания индивидуальной картины мира, но раскрытие, воспроизведение существующего мира, данного в ощущениях, доступных другому.

Цветовой образ, открывающий сборник «лазурь», четырежды повторен в первом стихотворении. Безусловно, он вводит в подтекст стихотворения референции к текстам, идеям символистов, более того, аллюзии на сборник А. Белого « Золото в лазури», наличие которых дополнительно подтверждается трижды актуализированным в пределах текста мотивом «золотистого». В аспекте такого рассмотрения обращение «ты знаешь» приобретает еще одно значение — адресат сориентирован на узнавание того, что можно определить символистским кодом прочтения текста.

Образы, метафорически определяющие некий материально-формальный образ «лазури», на звуковом уровне оказываются дополнительной проекцией расширения «светлого звучания», благодаря аллитерации — «груды, огромные груды, громады, горы», таким образом, еще раз акцентировано семантическое соединение, даже взаимообусловленность звука и цвета.

Императив «смотри!» в последней строке стихотворения акцентирует значимость финального высказывания «половодье лазури, и горы как волны», более того, подлинность именно такого видения в буквальном смысле определена как очевидная («смотри!»). Вероятно, правомерно говорить о целостности образа «половодье лазури, и горы как волны», единой метафорической проекции пейзажа, в которой небо и горы представлены как единоприродные сущности.

Образ лазури реализован еще в одном стихотворении сборника, «Сады, цикады, цыгане», в смысловой структуре которого варьируются некоторые мотивы рассмотренного выше стихотворения. Однако принципиально значимым отличием становится то, что изменяется позиция лирического героя — зритель выведен на сцену происходящего, вместе с тем, он не становится частью пейзажа, но принимает его как дар: *«наградой поздней — сиянье / над нашей житейской ношей»* [Чиннов:173], таким образом, пространство окружающего предельно расширено, организовано тем, кто или что, несомненно больше персонажа и его дара: божественную сущность дарителя дополнительно подтверждают райские мотивы.

На первый взгляд, настроение лирического персонажа противоречит состоянию некой упоительной благодати, однако, благодаря тому, что в образно-смысловой сфере текста выражение отношения человека к миру — «тусклый диссонанс», и сама сущность мира, «музыка света», имеют единый семантический знаменатель (звук — цвет), данная оппозиция утрачивает свою остроту. Безусловно, контекстуальное развертывание образов в приведенном отрывке есть моделирование неземного, воздушно-небесного пространства, и «огонь, приливший к лазури», — лишь одна из его граней, примечательно, само разнообразие атрибуций, смена которых также вызывает ощущение «переливчатости» небесной субстанции, некой неравнозначности себе самой.

Лишенное некой динамики, многоцветья, определенное лишь как «огромное райское сияние» [Чиннов:160] пространство в поэтическом мире сборника маркировано как пространство забвения, утраты, напр. в стихотворении «Ты уже забываешь».

В цветовой палитре сборника преобладают оттенки синего. Интересно, что мотив голубого цвета реализован в стихотворениях, посвященных определению сути, функции поэзии.

Вероятно, именно осознанием того, что вечное пренебрегает конкретностью земных реалий, оттенками цвета и очертаний, и обусловлен интерес к обыденному, всматривание и любование повседневным, преходящим, более того, стремление если и не остановить мгновение, то расширить его пределы, бытовому придать иное измерение существования — поэтическое, мифологическое.

В семантическом пространстве нескольких стихотворений сборника именно мотив цвета становится своего рода импульсом смыслопорождения:

Рабочий пьет пиво. Бутылка
Цвета морской волны.
Я вижу ясно:
Плывут дельфины,
Дельфины, тритоны
И нереиды. [Чиннов: 177]

В данном случае немаловажна и семантика наименования цвета, т. е. предпосылка к развертыванию ассоциаций оказывается задана самой речью, с другой стороны, посредством утверждения подлинности увиденного происходит размыкание границы между реальным и мифологическим.

В заключение отметим, что колористические мотивы наряду с мотивами света и тени, преломления света достаточно частотны в поэтической системе Чиннова, являются семантически емкими, с огромным потенциалом сочетаемости, что позволяет говорить о формировании парадигмы данного мотива, амбивалентные связи которой реализованы в образно-смысловой сфере как отдельных стихотворений, так и сборников.

Литература

Чиннов И. В. Собрание сочинений: В 2 т. М., 2000. Т. 1.

Сирано, говорящий по-русски (о переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник пьесы Э. Ростана «Сирано де Бержерак» и ее рецепции в русской критике)

Яровенко Дарья Сергеевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Несмотря на многовековую историю перевода, общепринятый критерий осуществления «правильного» художественного перевода и определения его качества не сложился до сих пор. Поэтому каждый переводчик, приступая к работе с художественным текстом, вынужден

сам выбирать необходимый метод работы. В случае Т. Л. Щепкиной-Куперник, осуществившей перевод пьесы Э. Ростана «Сирано де Бержерак» в 1898 г., можно говорить об интуитивном методе работы, позволившем предвосхитить духовные запросы русской публики. Переводчица решила сложную культурологическую задачу: сделала пьесу французского автора близкой русскому сознанию, «перевела» текст оригинала в нужный «регистр», тем самым сгладив различия в восприятии и менталитете обоих народов. Выполнение поставленной задачи привело к появлению русской «версии» произведения французского драматурга.

Сохранив композицию, сюжет, действующих лиц, интригу, переводчица привнесла новое, использовав возможности русского художественного слова, поэтические образы и сравнения. «Облагораживание» пьесы привело к созданию образа поклоняющегося Прекрасной Даме Поэта, который получил распространение в России на рубеже XIX–XX вв., и позволило ослабить образ Поэта-изгнанника, имеющего большее значение во французской традиции. Следуя этой логике, переводчица попыталась акцентировать любовное начало, опоэтизировать человеческие привязанности Сирано, а также сам образ Прекрасной Дамы — Роксаны. В результате образ русского Сирано де Бержерака получил поэтическую и трагическую коннотацию, лишившись ироико-комического ореола, присущего французскому персонажу.

Интерпретация Щепкиной-Куперник французской пьесы, стоявшая у истоков ее истолкования, стала фактом русской литературы, поскольку возникли «новые» образы героев, воспринятые и освоенные нашей культурой, поэтические строки пьесы стали афоризмами, включенными в русский язык, а идеалы, проповедуемые в произведении, отвечали и отвечают потребностям русского национального сознания в его героическом варианте.

Но особенность анализа драматического произведения заключается в самой природе драмы, а именно — в ее предназначении для сцены. Поэтому нельзя игнорировать отзывы критиков на спектакль, тем более если речь идет о переводе, что всегда учитывается при оценке сценической версии.

Критические отзывы на перевод пьесы и рецензии на постановки «Сирано де Бержерака» позволяют проследить не только изменение отношения зрительской аудитории к главным героям, проблеме, пафосу пьесы, связь между интерпретациями характера Сирано в зависимости от времени подготовки и создания спектакля, но и смену трактовки самого понятия неоромантизма как метода, положенного в основу создания данного произведения.

Русско-французские культурные связи на протяжении всего XIX и рубежа XIX–XX вв. отличались наибольшей степенью проникновения. Такое важное для литературной жизни Франции событие, как зарождение неоромантизма, не могло не оказать влияние на наш литературный процесс. Поэтому творчество Эдмона Ростана, в частности пьеса «Сирано де Бержерак», было с огромным интересом воспринято в России. Но оценка пьесы в русской критике никогда не была однозначной.

В конце XIX в. стало очевидным начавшееся расхождение между склонной к реалистической традиции русской литературой и литературой французской, ориентированной на традицию романтическую. В нашей литературе обострилась характерная для нее проблема существования «маленького человека» и поиск универсальных ответов на вопросы бытия. Для Франции большую актуальность имели частные, индивидуальные особенности человеческой личности, которые русской критике «казались слишком мелкими, не стоящими пристального внимания» [Гуляева: 9]. Возможно, поэтому Т. Л. Щепкина-Куперник акцентировала именно неоромантические представления о мире.

В России первая постановка пьесы состоялась в Петербургском театре Литературно-художественного общества (Театр Суворина) 10 февраля 1898 г. Успех спектакля в щепкинском переводе можно было сравнить с успехом этой пьесы во французском Порт-Сен-Мартене: «Газеты писали о блеске стиха, отмечали, что пьеса имела успех «главным образом благодаря переводу», называли пьесу «лучом истинной поэзии» [Щепкина-Куперник: 61].

Но оценки М. Горького, сделавшего жизнь Сирано образцом верной гражданской позиции («Вот как надо жить — как Сирано!» [Горький: 118]), и Луначарского положили начало рассмотрению произведения не столько с эстетической, сколько с идеологической точки зрения. И вслед за ними так пьесу стало оценивать и советское литературоведение, стремившееся обнаружить в противопоставлении Ростаном духовного и телесного, идеального и материального «антибуржуазный смысл».

Однако в 1980–90-е годы произошла переоценка культурной значимости пьесы, возвращение произведению первоначального, романтического, пафоса. И пьеса в переводе Щепкиной-Куперник вновь заблистала на сценических подмостках.

Литература

Горький М. Собрание сочинений: В 30 т. М., 1949. Т. 28.

Гуляева И. Б. Драматургия Эдмона Ростана в восприятии русской критики. Дисс. … канд. филол. наук. М., 1997.

Щепкина-Куперник Т. Л. Из воспоминаний // Автобиографические страницы. М., 1959.

Секция
«История зарубежной литературы»

Художественное решение темы самоопределения в романе Джеймса «Европейцы»

Бадалова Эллина Михайловна
Студентка Кубанского государственного университета, Краснодар, Россия

Одной из актуальных и недостаточно разработанных в российском джеймсоведении проблем можно считать художественную трактовку американским прозаиком темы самоопределения.

В «Европейцах» (The Europeans, 1878) отчетливо прослеживается связь темы самоопределения с *двумя типами характеров* — американским и европейским. В центре внимания оказываются трое энергичных, ищущих и думающих персонажа, двое из которых, брат и сестра Феликс Янг и баронесса Евгения Мюнстер — европейские аристократы, а третья, их кузина Гертруда Уэнтуорт — американка. Каждый из них устраивает проверку тем ценностям, на которых воспитан. Сталкивая два типа сознания, Джеймс прибегает к приему взаимоотражения.

Характеризуя жанровую форму «Европейцев», следует отметить не столько прямое, сколько опосредованное влияние темы самоопределения на выбор жанровых моделей. Джеймс оригинально синтезирует черты *романа нравов и характеров* с чертами *психологического и семейного романа*. Несомненно, в таком подходе заметно проявило себя влияние английской литературной традиции.

Основные персонажи представляют разные культуры (европейскую и американскую) и находятся в семейном родстве. Интересно, что Джеймс создаёт свой вариант прозы, соединяя черты двух, после Г. Филдинга и С. Ричардсона ставших почти каноническими, разновидностей семейного романа.

Присутствие драматических элементов объясняется любовью писателя к театральности, страстью к изображению своих персонажей своего рода актерами на сцене. Театральные компоненты выполняют жанрообразующую функцию — *драматизируют* роман. Таковы детально разработанные описания ситуаций; они составляют сценографический пласт (описание пейзажа, интерьера, внешности героев). Сопровождаются подобные описания особыми композиционными приемами — повторами, напоминаниями, сквозными деталями.

Драматический элемент в сюжете «Европейцев» не нарушает романной структуры. На это указывает неполная степень разрешения коллизии. Конфликт не доведен до логического предела, как того требует жанр драмы, а гармонизирующая развязка романа написана на манер комедии. Как отмечает К. Рурк, «почти неизменно исходная тональность в романах Джеймса и даже то настроение, что сохранялись после их прочтения, были комедийными» [Рурк: 208].

Тема самоопределения определяет и *сюжетную структуру* «Европейцев». У каждого действующего лица есть персональная сюжетная линия. Внутри семейного и нравоописательного сюжетов проступает *главная тема*: самоощущение европейцев в Новом Свете. По этой причине наблюдается *ослабление сюжетно-фабульного действия*, но при этом Джеймс выбирает ситуации, в которых лучше раскрываются персонажи, пытающиеся понять себя и свое место в жизни. Так на первый план выходят характеры, явственно проступают черты психологического романа. «Образы моих героев рисовались мне намного раньше, чем окружающая их обстановка, — и то, что последняя интересует беллетристов прежде всего и раньше всего, всегда вызывало мое недоумение: мне казалось, что за дело берутся не с того конца» [Джеймс: 484]. Под другим «концом» Джеймс подразумевал сюжет.

Помимо мотива *поиска и выбора*, связанного с образом Евгении Мюнстер, тему самоопределения углубляют мотивы самопожертвования (мистер Брэнд), борьбы долга и личного счастья (Шарлотта Уэнтуорт), проблема противоборства субъективного и объективного начал (Гертруда).

Изображая американское семейство Уэнтуортов, Джеймс «моделирует» конфликт поколений внутри семьи; параллельно «интернациональной теме» появляется тема отцов и детей, которая выводит содержание произведения далеко за пределы семейного романа, привносит в произведение черты социальной драмы.

Образ Феликса Янга, свободного художника, служит примером внимания к проблеме пограничного сознания: «В общем-то, я ведь европеец, от этого никуда не денешься, это во мне», а позднее: «Мне кажется, я… уже в достаточной степени американец».

Нестабильная, изменчивая художественная структура «Европейцев» служит дополнительной иллюстрацией того, что главный предмет писательских размышлений Г. Джейса — человек в процессе самопознания и самосозидания.

Литература

Джеймс Г. Предисловие к роману «Женский портрет» в нью-йоркском издании 1907–1909 гг. Иван Тургенев // Женский портрет / Пер. с англ. М. А. Шерешевской, Л. Е. Поляковой. М., 1984. С. 481–502.

Рурк К. Американский юмор. Исследование национального характера. Краснодар, 1994.

Творчество Хуана Бенета и проблемы восприятия зрелого модернизма в Испании.

Баженова Александра Дмитриевна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Хуан Бенет (1927–1993), драматург, автор романов «Вернешься в Рехьон» («Вернешься в Край»), «Атмосфера преступления», «Одно размышление», «Зимний путь», «Саул против Самуила» и др., коротких рассказов и очерков, — самая влиятельная фигура в испанской литературе второй половины XX в.

Бенет — писатель-модернист, последователь Пруста и Фолкнера, ранних испанских модернистов и, в первую очередь, Пио Барохи. В его прозе заметно влияние Сервантеса, Кеведо и других прозаиков испанского барокко. Также прослеживается непосредственная связь прозы Бенета с латиноамериканскими писателями Хуаном Рульфо, Карлосом Фуэнтесом и Хуаном Карлосом Онетти. Бенета считает своим вдохновителем и учителем поколение испанских писателей 80-х — 90-х гг., среди которых такие авторы как Хавьер Мариас, Антонио Муньос Молина, Хулио Льямасарес, Хусто Наварро и Эдуардо Мендоса. При этом он так и не стал членом Испанской Королевской Академии, не получил ни одной серьезной литературной награды, за исключением Премии Испанской Критики 1984 г. за первый том эпопеи «Ржавые копья».

Два основных источника сюжетов Бенета — это Библия и созданный Бенетом мир Рехьона. Рехьон, вымышленный населенный пункт центральной Испании, стал таким же символом страны, разрушенной Франко и обескровленной гражданской войной, как Макондо стал символом Колумбии (примечтально, что романы «Вернешься в Рехьон» и «Сто лет одиночества» Маркеса писались одновременно и были опубликованы один за другим). Кроме того, Рехьон — символ замкнутого, герметичного мира, обитатели которого, несмотря на свою разобщенность, воплощают собой некое коллективное сознание. Бенет исследует феномен личного и «коллективного» рабства, на которое обрекает себя человек, а единственную возможность вырваться из него видит в оживлении памяти и осознании собственного прошлого. В мире же, описываемом автором, «облако пыли превращается в прошлое, а прошлое — в предмет гордости». «Вернешься в Рехьон» (как и другие романы автора) — роман-миф, наполненный, помимо точных исторических сведений, аллюзиями на историю мировой культуры и метафорами из областей геологии и инженерии.

Проблема восприятия творчества Бенета обусловлена несколькими факторами. С одной стороны, этот писатель был с самого начала «полити-

чески ненадежен», его литература противостояла как идеологии Франко, так и испанскому социальному роману. Сложный синтаксис и насыщенный образный ряд, развернутые предложения-периоды и почти полное отсутствие действия, большой запас знаний знаний, который требуется от читателя для понимания романов Бенета, и по сей день представляют немалую трудность для неподготовленного читателя. Поэтому Бенет во многом так и остался в Испании писателем для писателей.

Тем не менее, интерес к Бенету растет с каждым днем благодаря усилиям его последователей, добившихся большего литературного признания и открыто провозгласивших себя его учениками. Многие критики и литературоведы обращаются к текстам Бенета как к литературной оппозиции франкизму и изучают их исключительно с социальной точки зрения. Другие анализируют отдельные приемы бенетовского письма (такие как поток сознания, достаточно новый для испанской литературы прием). Однако на данный момент наиболее важной представляется задача рассмотрения творчества Бенета как целостности — с тем, чтобы определить место Бенета в современной европейской и мировой литературе и осмыслить такой феномена как расцвет испанского романа 80–90-х гг.

Мистическая поэтика стихотворений Ричарда Крэшо

Волкова Анна Геннадьевна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Мистика имеет дело с опытом, невыразимом адекватно на человеческом языке. Поэтому для описания мистических переживаний часто применяется образный, метафорический язык, язык поэзии, который не подлежит буквальной интерпретации. К мистике можно обратиться как к некоему духовному «коду», помогающему прочтению и пониманию поэтических текстов. Кроме того, для исследования возможностей выражения мистического опыта важно рассмотрение духовной лирики, в которой поэтическим языком выражается то, что не поддается адекватному выражению средствами обычного языка.

Специфика мистической поэтики стихотворений Ричарда Крэшо, английского поэта (1612–1649), может быть рассмотрена, по крайней мере, в трех аспектах:

1. *Библейский контекст стихотворений Крэшо.*

Крэшо использует в первую очередь библейские (евангельские) сюжеты (не образы). Так, в поэтической трилогии «На Рождество», «На Новый год», «На Богоявление» стихотворения связаны сюжетами, описывающими явление Христа в мир (соответственно, Рождество, Обрезание, Покло-

нение волхвов). Эти известные сюжеты погружаются в контекст сложной метафорики и образности. Особенно часто Крэшо пользуется образами-символами света и тьмы, однако они не всегда имеют привычные коннотации (свет — добро, тьма — зло). Иногда тьма (ночь, мрак) сопутствует Богоявлению. Так, Бог (Христос) явился в мир ночью (ночь Рождества), воскрес Христос также ночью. Сама сущность Божества — это нечто неведомое и невидимое.

2. *«Ареопагитики». Испанская мистика*.

«Линии света и тьмы» особенно четко прослеживаются в стихотворении-гимне «Имени Иисуса», а также в уже упомянутых стихотворениях рождественского цикла, в частности, «На Богоявление». В гимне, полное название которого «Имени, которое превыше всякого имени, Имени Иисуса», тесно переплетаются традиции апофатического (отрицательного) и катафатического (положительного) богословия. Апофатическое богословие, проникшее в Европу вместе с переводами сочинений Псевдо-Дионисия Ареопагита, основывается на тезисе о принципиальной непознаваемости Божества и невозможности описать Его средствами человеческого языка. Лингвистически основные характеристики Божества — это существительные, прилагательные с отрицательными приставками, а также словосочетания, в которых через превосходную степень наречия или прилагательного выражается надмирность и непознаваемость Божества. Таково, например, название стихотворения Крэшо «Имени, которое *превыше всякого имени…*». Но по Дионисию, после апофатической стадии богопознание переходит в стадию катафатическую: после абсолютного неведения наступает просветление. В этом же поэтическом тексте Крэшо заметны и традиции катафатики, которая позволяет находить для Бога некие определения (Бог — Любовь, Свет, Истина и т. д.). В упомянутом стихотворении Крэшо образами-символами Божественного становятся музыка (слуховое восприятие), свет и цвет (визуализация), запах, вкус. Как видно, все эти образы относятся к сфере чувственного восприятия. Такая метафорика была одной из основных черт поэзии испанского монаха-мистика Сан Хуана де ла Крус (1542–1592), тексты которого были знакомы Крэшо: в поэмах предшественника благоухание лилий, прикосновения невесты к Возлюбленному были метафорами единения («духовного брака») человека и Бога. Крэшо, используя прием синестезии (смешения различных чувственных восприятий, при котором, например, *звук* может быть *ароматным*), все же возвращается к традициям апофатики: ничто земное *не сравнится* с Божественным, и всё в мире должно лишь «в благоговейном трепете преклониться и умалиться пред Тобою» (with Just Confusion bow / And break before thee).

3. *Английская мистика*.

Английская мистическая традиция, также знакомая Крэшо, тоже часто склонялась к апофатическому пониманию Бога. Само название анонимного английского трактата XIV в. «The Cloud of Unknown» (Облако неведения) отсылает именно к этому, «отрицательному», способу разговора о Божественном.

Выделение «мистической» линии в поэтике текста важно не только потому, что оно делает возможным увидеть истоки и специфику творчества того или иного автора. Исследование языка религиозных стихотворений (и шире — любых религиозных текстов) позволит приблизиться к пониманию того, как может быть вербализован опыт встречи с Божественным, невербальный по своей сути.

Символика образа птицы в сказках Г. Гессе

Гаврилина Наталья Александровна
Аспирантка Самарского государственного университета,
Самара, Россия

Индивидуальность поэтического мира художника выражается, прежде всего, в своеобразии его образов, их символике; причем, как отмечает Ю. М. Лотман, важным оказывается не только и не столько «создание новых окказиональных символов» или «актуализация порой весьма архаичных образов символического характера», но та «система отношений, которую поэт устанавливает между основополагающими образами-символами» [Лотман: 225]. Очевидно, что любой образ может реализовать себя как символ только в конкретном художественном тексте, в «кристаллической решетке взаимных связей», которая всегда по-своему либо актуализирует уже вошедшие в культурную традицию символические значения образа, либо создает новые. Являясь органической частью конкретной художественной системы, символ неизменно несет на себе печать индивидуальности художника, так что изучение символов, «сквозных» для творчества автора, их метаморфозы, обновления, обогащения и т. д. представляет несомненный научный интерес.

«Алфавит символов» Г. Гессе весьма многообразен, и образы живой и неживой природы занимают в нем весьма заметное место, неся в себе новые и традиционные смыслы. Так, в образе ириса — центральном в одноименной сказке Гессе — угадывается влияние древнеегипетской и восточной культур, романтиков и психоанализа, и все же, как отмечает немецкий исследователь Г. В. Филд, «в конечном итоге, *Ирис* живет в своих собственных символах, символах Гессе» [Field: 168]». В качестве одного из таковых критик не случайно называет и образ птицы, который фигурирует во многих произведениях писателя, а в сказках становится

одним из ключевых. Рассмотрим символику этого образа на материале некоторых из них.

Птица — архаичный символ, известный уже в Древнем Египте и Древней Индии, в Древнем Китае и Древней Греции, фигурирующий в мифах древних германцев, австралийских аборигенов, американских индейцев и других народов. Это символ духа (человеческого и космического), бессмертия, мудрости, предсказания, предвидения. Гессе активно использует известные значения этого образа, но непременно дополняет его новыми смыслами, которые, вступая в перекличку с традиционными, так или иначе преображают образ, окончательно формируя его.

Так, в упомянутой выше сказке «Ирис» (1916) образ птицы оказывается вплетенным в известный гессевский мотив возвращения к самому себе, обретения утраченного собственного Я, истинного и настоящего, и приближения к высшему знанию о сути вещей, скрывающейся за туманными образами, миражами. Слияние образов птицы и мудрой Ирис, воспринявшей собственную смерть как «возвращение на родину» и ведущей героя и после физической смерти по пути к самому себе и в область, лежащую по ту сторону вещей, заставляет нас толковать образ птицы как символ свободного и бессмертного духа, познавшего истину.

Символом вечности предстает птица и в сказке «Тяжелый путь» (1916), однако, оказавшись в ином контексте, она приобретает другие смысловые оттенки. А. Хзиа видит в герое сказки, с огромным трудом преодолевающем горную вершину, где он и обнаруживает сидящую на дереве птицу, поющую о вечности, черты Прометея или Фауста. «Вечность, — отмечает исследователь, — место бессмертных, а не прометеев или фаустов, силой стремящихся овладеть ею» [Hsia: 177]. Поэтому так невыносимы для героя тяжелый взгляд птицы, пустынность и одичалость этого места, и, сорвавшись вслед за улетающей птицей, он летит не наверх, а вниз.

В сказке «Превращения Пиктора» (1922) птица, объединяющая в своем оперении все цвета, обращается на глазах у изумленного героя сначала в цветок, затем в бабочку, после в кристалл, дающий и Пиктору возможность превратиться в любое существо. Образ птицы — так же, как и образы деревьев, которые одновременно и женщина и мужчина, и солнце и луна, — служит реализации идеи о единстве противоположностей, неизменно «порождающем изменение и движение, развитие и усложнение» [Тресиддер: 128]. В определенной степени птица также оказывается здесь символом вечности, фактически даруя Пиктору бессмертие.

Иную символику несут в себе образы птиц в сказках «Удивительное известие с другой звезды» (1915) и «Птица» (1933). Несмотря на весьма ощутимый промежуток между годами создания их роднит социально-общественная проблематика. В первой из них, иносказательно изображая

опустошенную Европу в годы Первой мировой войны, Гессе создает образ огромной птицы, которая рассказывает юному герою об ужасах войны и относит его на другую — залитую кровью — планету. Схожесть с вороном (блестящее черное оперение) и совой («sie flogen durch die Finsternis des Himmels lautlos und weich wie ein Eulenflug» [Hesse: 1604]), таинственный знак внутри храма (сердце, поедаемое огромной дикой птицей), зловещие черты образа (резкий голос, острый клюв, сравнения со стрелой и ураганом и др.) делают птицу предвестницей смерти, (не как духовного освобождения, но как человеческой трагедии, беды, войны). Во второй сказке, написанной незадолго до прихода к власти Гитлера и стилистически совершенно отличной от «Удивительного известия», погоня за редкой птицей становится олицетворением травли всех несогласных с новым политическим режимом, угрозы свободе и независимости, символом которых традиционно является птица.

По замечанию Ф. Михельса, «птицы олицетворяют для Гессе все дерзкое, смелое и доверительно-близкое, но также все непредсказуемое, робкое и ускользающее, жажду поиска, легкость бытия и взгляд с отдаленной высоты» [Hesse: 1815]. В сказках образ птицы раскрывается во всей своей многоликости и полноте, органически встраиваясь в общую систему развиваемых мотивов и образов.

Литература

Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. М., 1999.
Тресиддер Дж. Словарь символов. М., 2001.
Hesse H. Die Erzählungen und Märchen. Frankfurt am Main, 2009.
Hsia A. H. Hesse und China: Darstellung, Materialien und Interpretationen. Frankfurt am Main, 1974.
Field G. W. H. Hesse: Kommentar zu sämtlichen Werken. Stuttgart, 1979.

Эллис и Р. Вагнер (К вопросу об организации книги стихов Эллиса «Stigmata»)

Глуховская Елена Александровна
Аспирантка Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия

«Что же такое путь Эллиса?» — вопрошал Сергей Соловьев и тут же отвечал: «Маркс — Ничше — Бодлер — Данте — Вагнер — Штейнер — Клеопатра Петровна» [Лавров; 290].

Из всех перечисленных имен Вагнер оказался на периферии исследовательского внимания. Лишь в монографии H. Willich «Lev L. Kobylinskij-Ellis: Vom Symbolismus zur *ars sacra*. Eine Studie über Leben und Werk» (München, 1996. Slavistische Beiträge. Bd. 341) один из параграфов посвя-

щен взглядам Эллиса на творчество великого композитора. Но и там не затрагивается вопрос об отражении идей Р. Вагнера в поэзии Эллиса. Между тем, первая поэтическая книга Эллиса «Stigmata» (М., 1911) была написана в период бурного увлечения ее автора Вагнером. Исследователи отмечают зависимость «Stigmata» от «Божественной комедии» Данте и искусства средневековья. Это влияние бесспорно, подтверждено самим Эллисом и отразилось на образно-тематическом и композиционном уровнях (четко обозначены три части — Ад, Чистилище, Рай, каждая из которых имеет свою образно-тематическую систему). Однако наряду с этим можно заметить ряд важных вагнеровских реминисценций.

Если для Блока наиболее значительными оказались вагнеровские оперы «Кольцо Нибелунгов» и «Тристан», то для Эллиса на первый план выходят «Парсифаль», «Тангейзер» и «Лоэнгрин», что связано с особым отношением Эллиса к мистическому рыцарству.

Центральные вагнеровские образы первой части «Stigmata» — Кундри и Тангейзер. В сонете «Роза ада» (второе стихотворение части «Ад»), сопровождающемся эпиграфом из второго действия «Парсифаля», создается образ всеженщины, первобытной искусительницы, существующей в мире под тысячью имен, одно из которых — Кундри. В статье «“Парсифаль” Рихарда Вагнера» («Труды и дни», 1913, Тетрадь VI, №1–2), подробно анализирующей последнее произведение немецкого композитора, Эллис писал о вагнеровской Кундри как о фатально-двойственном образе, «отражающем собой одновременно два полюса женственности в ее мистической глубине, с одинаковой искренностью … порывающейся к служению Св. Граалю и к последнему кощунству, к сладострастию и глумлению перед Ликом Христа» [Эллис 2000: 223]. Сладострастие и преступно-плотская любовь к Христу и становятся темами большинства стихотворений части «Ад». В стихотворении «Тангейзер на турнире» тема губительности плотской страсти сочетается с усилением рыцарского акцента (поэтический турнир из оперы Вагнера Эллис заменяет рыцарским). Противостояние духовного и греховного в душе Тангейзера приводит к победе греха и как следствие — поражение рыцаря в турнире: «Весь мир окутывает мгла, / но в этой мгле так сладко… / И сбросила его с седла / железная перчатка» [Эллис 1996: 21]. Мотив борьбы Добра и Зла в душе героя-рыцаря символически показан также в стихотворении «Рыцарь двойной звезды». Таким образом, в первой части рисуется путь раздвоения и соблазнов, невозможность легкого достижения высшего посвящения, подобно той «области обще-человеческих чувств», которую Эллис видел в первом акте «Парсифаля», называя это «рождение человека в будущем рыцаре» [Эллис 2000: 224].

Во второй части вагнеровский подтекст прямо актуализирован в стихотворении «Обреченный». Оно отсылает нас к образу Амфортаса — короля Грааля и жертвы соблазнительных чар Кундри. Наряду с персонажами других стихотворений этой части он представляет тех созданий, которые, колеблясь между вожделением и отречением, не могут освободиться от власти зла, но мучительно сожалеют о померкшей чистоте и горячо стремятся к искуплению: «Одно лишь имя сердцу свято, / и это имя — Парсифаль» [Эллис 1996: 41].

Спаситель Амфортраса — Парсифаль, побеждающий соблазны общечеловеческой природы и превращающийся во втором акте драмы из простого человека в рыцаря, из созерцателя в совершителя подвига. Его образ представлен Эллисом в стихотворении «Черный рыцарь», где на первый план выходят отречение от всего земного и служение Кресту и Розе.

Такая система образов соответствует не только общей концепции дантовского Чистилища, но и второму акту «Парсифаля» в представлении Эллиса: «Второй акт — путь испытаний… это целомудрие и самоотречение, рожденные из сострадания; здесь трагедия отчаяния и сострадания превращается в трагедию внутренней борьбы» [Эллис 2000: 225].

В третьей части книги персонажи, подобно Парсифалю, действуют «не одной своей силой и не во Имя Свое» [Эллис 2000; 225]. Эллис пишет о третьем акте вагнеровской драмы: «Сила Парсифаля дарована ему свыше… Подвиги его не ради славы и пробуждения в себе новых источников силы; все, что совершает он, — совершается… как ответная жертва на единственную высочайшую жертву» [Эллис 2000: 210]. Таковы же рыцари из стихотворений Эллиса «Братья-рыцари» («Свыше была нам указана цель, / свыше дарована будет победа» [Эллис 1996: 66]) и «Тамплиер», таков Святой Суза («Святой Суза») и Святая Тереза («Святой Терезе») и др.. В этой же части упоминается еще один вагнеровский образ — Лоэнгрин (в стихотворении «Благая весть»: «О лебедь белый Лоэнгрина, / ты мне приснился в поздний час» [Эллис 1996: 67]). Основная мысль стихотворения — близость скорого спасения и возрождения, предопределенная свыше.

Таким образом, наряду с «Божественной комедией» Данте на композицию и образную систему книги Эллиса оказал влияние «Парсифаль» Р. Вагнера. Конечно, вопрос о сугубо вагнеровских образах у Эллиса чрезвычайно сложен, так как они символичны, появляются чаще всего в виде отдельных мотивов, вступающих в контексте стихотворения подчас в иные, чем у Вагнера, отношения. Тем не менее, они составляют особый смысловой слой, важный для анализа целостной поэтической концепции книги Эллиса.

Литература

Лавров А. В. Эллис в «Весах» // Писатели символистского круга: Новые материалы. СПб., 2003.

Эллис. «Парсифаль» Рихарда Вагнера // Неизданное и несобранное. Томск, 2000.

Эллис. Стихотворения. Томск, 1996.

Музыка в поэзии Эудженио Монтале

Гринка Анна Андреевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Принципы герметизма зародились и оформились под влиянием французского символизма **XIX век**а. Это отчасти объясняет некоторое сходство двух направлений: как, например, удаление от объективной реальности, предпочтение исключительно личностного начала в творчестве, особый интерес к символам, метафорам и т. д. Однако герметизм, в отличие от символизма, выстраивает отношения поэта с миром сущностей, живых и неодушевлённых, не стремясь к изображению ноуменального мира.

Одним из основателей итальянского герметизма является Эудженио Монтале, в творчестве которого особое внимание уделяется музыке.

В его стихотворениях музыка представлена в довольно широком спектре. Это не только гармонично построенный звуковой ряд как таковой, но также и «голоса природы и стихий», разговор людей, смех, произнесенное имя и т. д. Следует заметить, что Монтале весьма редко описывает музыку в привычном понимании этого слова, гораздо чаще он либо упоминает о ней, словно между делом, или же предпочитает говорить о музыке природной, постоянно нас окружающей. Это своеобразный «пульс» мира, некая творческая сила, преображающая всё вокруг, отчасти близкая ницшевскому духу музыки».

Можно сказать, что «музыка» в поэзии герметика — понятие универсальное, соотносящееся как с сочинением композитора-человека, так и с вечной симфонией окружающего мира. Вместе с тем, легко заметить двойственность восприятия музыки Монтале. Она может составлять гармонию жизни, быть вестницей всего живого. (так во многих стихотворениях с упоминанием природного пейзажа, флоры и фауны). Точно так же музыка часто появляется в пугающем обличии вестника смерти или же прошлых, полузабытых несчастий. Так, в стихотворении «Старые стихи» (Vecchi versi) бабочка, влетевшая в окно, издает резкий пугающий звук, уничтожая привычное спокойствие вечера.

Более того, звук как условный сигнал может выступать в роли своеобразного старца Харона, являясь проводником в потусторонний мир и «опо-

знавательным знаком» для него, как в известном четверостишии из книги «Сатура»: «Avevamo studiato per l'aldila'Un fischio, un segno di riconoscimento.Mi provo a modularlo nella speranza Che tutti siamo gia' morti senza saperlo» («Мы придумали для потустороннего мира условный свист, чтоб не разминуться. Я пробую воспроизвести его в надежде, что все мы умерли, не подозревая об этом» (зд. и далее пер. Е. Солоновича)).

Разочаровываясь в окружающем мире, поэт-герметик ищет реальное в субъективном ощущении действительности. Воображение разрушает обыденные рамки, вырисовывая новые «координаты поведения» привычных вещей.

Даже время «облагораживается» при помощи музыки. Она дарит ощущение целесообразности каждого момента. Как и в предыдущем случае, музыка предстает двуликой: с одной стороны, может подарить утешение, иллюзию гармонии с миром (как, например, в «Искушала клавиши ваша рука…»); с другой — может подчеркнуть пошлость омертвелого материального мира и сделать его контраст с миром внутренним ещё более разительным («Пел сверчок, сообразованный с проектом клиники…»).

Монтале старается абстрагироваться от «непоэтической реальности», ориентируясь на глубинные, индивидуальные переживания. Музыка в этом смысле является сверхсмысловым элементом текста, упорядочивающим найденные поэтом аналогии.

В то же время Монтале более ориентирован на понимание слова как выражение скорее чувства, нежели мысли. Музыку в данном случае можно назвать посредником между индивидуальным восприятием и некой объективной данностью. Так, например, в стихотворении «Arsenio» из сборника «Ossi di seppia» звук кастаньет, услышанный у моря, является, с одной стороны, повторяющимся признаком скучного дня (он приходит всегда лишь вслед за «долгим рядом монотонных часов»). Но с другой стороны, в этом звуке лирический герой слышит «зов другой орбиты» и воспринимает, как «знаменье» (il segno), как нечто, связанное с личным переживанием мира.

Эта мелодия «из ниоткуда» сравнима с прустовской музыкальной фразой из сонаты Вентейля, прозвучавшей в объективной реальности и странным образом отозвавшейся в индивидуальном мироощущении Свана.

Таким образом, мы видим, что музыка в творчестве Монтале не только играет роль метафоры, но также может быть своего рода посредником между лирическим героем и миром. Она способна связывать разрозненные воспоминания воедино и преображать окружающую действительность. Так создается своеобразная «пограничная область», где встречаются и, условно говоря, преломляются друг в друге микромир лирического героя и макромир объективной реальности.

Литература

Котрелев Н. Послесловие // Монтале Э. Стихи и рассказы. М., 1979.
Косиков Г. К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон //Поэзия французского символизма: символисты и Лотреамон. М., 1993. С. 5–62.
Монтале Э. Избранное. М., 1979.
Фейгина Е. В. Поэтика сборника Э. Монтале «Обстоятельства» // Лики времени. М., 2009. С. 410–417.
Montale E. Tutte le poesie. Milano, 1990.
Trioschi O. Eugenio Montale //www.club.it/autori/grandi/eugenio.montale/.

Проблема автобиографизма в новелле Ф. Грильпарцера «Бедный музыкант»

Дёмина Вера Андреевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В истории литературы можно назвать ряд произведений, в которых угадывается автобиографическая основа. Она не всегда в равной степени очевидна: так, например, «Чудесная история Петера Шлемиля» Шамиссо в этом отношении значительно отличается от «Страданий юного Вертера», где отразилась личная история самого Гёте, и тем более от «Адольфа» Б. Констана, который десять лет не решался издать свой роман, опасаясь, что в героях могут увидеть его самого и мадам де Сталь. В таких случаях у читателя всегда напрашивается вопрос: насколько автор отождествил себя с созданным им протагонистом, насколько осознавал автобиографичность своего сочинения. Один из интереснейших вариантов скрытого автобиографизма представляет новелла австрийского писателя Франца Грильпарцера «Бедный музыкант» (1848), несколько затерявшаяся на фоне его драматургии.

Новелла «Бедный музыкант» и «Автобиография», написанная в 1854 г., — лучшее из небольшого прозаического наследия Грильпарцера. В автобиографическом жанре он пробовал себя и до тех пор: в 1812 г. начал писать «для себя» о себе под именем Фиксмильнер, в 1822 г. по просьбе Брокгауза, составлявшего словарь, набросал автобиографический фрагмент, где рассказал о своих детских впечатлениях от чтения и игры на фортепьяно, о неудовольствии отца по поводу художественных занятий сына; набросок не был отправлен. Написанное в 1835 г. в третьем лице «Начало моей автобиографии» также осталось незавершенным и неизвестным. Примечательно, что и «Автобиография» 1854 г., затребованная австрийской академией, тем не менее, не была туда отдана и появилась в печати уже после смерти Грильпар-

цера. Скрытый и замкнутый, он не был склонен предавать свою жизнь огласке.

История героя новеллы Якоба — это история неудачника, человека не пригодного для жизни в устойчивом бюргерском мире. Медлительный, неуверенный в себе, он проходит через превратности судьбы и в итоге превращается из сына надворного советника в просящего милостыню музыканта. Чувства и ситуации, которые с молодых лет переживает герой, напоминают жизненный путь самого автора, что читатель может понять из «Автобиографии»: это и неожиданные обстоятельства вокруг служащего, чиновника, и препятствия творчеству в меттерниховской Австрии, и собственные промахи.

Однако не следует считать, что новелла в значительной степени представляет очередную попытку автобиографии. По чисто внешним данным отождествить героя с автором здесь трудно. Якоб лишен музыкального дарования, его пугающая игра — выражение его душевной дисгармонии, внутренней несобранности, — серьезное отличие от Грильпарцера, создателя произведений, имеющих всеобщее признание. Гораздо более вероятна параллель между ними иного рода. Герой новеллы хочет быть частью бюргерской массы, но не может это осуществить. Действительность, в которой страдает Якоб, у Грильпарцера человечески приемлемая — не случайно «Бедного музыканта» справедливо рассматривают как произведение бидермайера. Только писатель, насколько можно судить по автобиографии, не находил себе в этой действительности душевного уюта, так сказать, внутреннего пристанища, и тосковал так же, как и его обездоленный обнищавший герой. Близости ко всеобщему мешала незаурядность натуры, отграничивающий от массы художественный талант.

Впрочем, трудно ответить на вопрос, осознавал ли писатель степень автобиографичности своей новеллы. В этой связи стоит привести высказывание другого австрийского писателя Густава Майринка, которое, возможно, проливает свет на сложный творческий процесс: «Когда художник пишет чей-либо портрет, он всегда бессознательно наделяет его своими собственными чертами. Похоже, с литераторами дело обстоит примерно так же» [Майринк: 10]

Литература

Майринк Г. Ангел западного окна. М., 2000.

Субъектная организация новеллы Г. фон Клейста «Локарнская нищенка»

Доманова Дарья Александровна
Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

Национально-исторические условия в Германии начала XIX в. повлияли на сложившуюся социально-культурную ситуацию, в которой, по словам А. В. Карель-ского, «писатели нового поколения …и сами понимали, что говорят по-другому», а литературное произведение «уже не рассчитывает на понимание зрителя, то есть на идеальный, беспроблемный контакт, а, напротив, провоцирует реакцию удивления и даже шока…» [Карельский: 9].

Всякий текст, в том числе и художественный, представляет собой результат познания, наглядно показывающий, в какой когнитивной системе или форме субъект познания отображает объект. По убеждению Л. Г. Бабенко, «…в тексте, как результате авторского познания действительности, осуществляется категоризация мира, то есть выражаются знания о составляющих его основных компонентах, их обобщение и интерпретация, закрепленные в текстовых содержательных категориях денотативной структуры, времени, пространства» [Бабенко: 46].

Следует подчеркнуть, что субъектная организация литературного произведения не сводится только к писательской субъективности. В новеллах Генриха фон Клейста на первый план выдвигается проблема художественной коммуникации «автор — текст — читатель», то есть автор, осознанно используя систему лексических и синтаксических повторов, актуализирует в тексте читательскую рецепцию. Художественный мир литературного произведения потому и является миром, что включает в себя, внутренне объединяет и субъекта высказывания, и объекты высказывания, и адресата высказывания — «читателя» как одного из неявных, но неизменных компонентов произведения.

Необходимо обратить внимание на то, что во многом субъектная организация «Локарнской нищенки» обусловлена структурными изменениями самого жанра как определенной модели художественной коммуникации. Для новеллистической прозы Клейста характерно наличие внутренних речевых партий персонажа. Это означает утрату доминирующего положения авторским сознанием (речи) в пользу сознания субъективированного, сознания персонажа-рассказчика. Таким образом, внутри речевой системы происходит то же сближение с позицией персонажа, что и внутри жанровой системы, и в речи эпического повествователя.

Образно-понятийный центр повествования конституируется не действующим лицом (маркиз), а фактическим отсутствием субъекта как языковой личности. Автор пользуется словом как индивидуальным орудием анализа, субъективно-оценочного познания и художественного воспроизведения действительности; он же предстает в системе отношений трех своих ипостасей — субъекта, объекта и адресата художественного высказывания, так как стиль, будучи непосредственным выявлением авторского присутствия в каждом моменте целого, динамически объединяет эти три его компонента, препятствуя как их аморфному смешению, так и обособлению каждого из них.

В произведении используется только косвенная речь. Поток придаточных предложений, стремление вместить в одну фразу огромное количество событий, делает повествование по-особому энергичным, как бы «непрерывным». Это связано с тем, что косвенная речь, будучи по содержанию субъективной, внешне оформлена как объективное изложение, исходящее от эпического повествователя. Писатель приходит как рассказчик к чистому эпосу (повествователь перестает быть действующим лицом). Другая, характерная для Клейста особенность, состоит в множественности точек зрения, образуемой сообщениями в субъективной или объективированной передаче персонажей. Эти сообщения теснят нейтральный по существу и по форме эпический слой и создают столь характерную для позднеромантического мироощущения плюралистичность, связанную с ощущением непроницаемости мира. Наблюдается преобладание «повествовательной структуры» над «событийной».

Эволюция авторского сознания в немецкой романтической новелле позволяет выделить ряд характерных этапов. В ранних новеллах Клейста автор выступает как «творец», затевающий игру с персонажами, связывающий и разрешающий сюжетные узлы, произвольно обращающийся с временем, местом и действующими лицами. Он дистанцируется от персонажей при помощи романтической иронии, но не скрывает своей субъективности. Дальнейшая эволюция выдвигает в качестве субъекта повествования персонаж, не совпадающий по типу своего мировосприятия с автором. И, наконец, появляется «плюралистическая» точка зрения, при которой события получают несколько «версий» при эпической нейтральности всего повествования.

Этот этап в развитии романтической новеллы открывал такую перспективу, как самоотрицание субъекта повествования, подчинение его некоей вне– и сверхличной правде. У Клейста подобное можно наблюдать в «Локарнской нищенке», «Поединке», «Св. Цецилии», у Арнима — в «Одержимом инвалиде».

Можно прийти к выводу, что в романтической прозе субъективные когнитивные модели, основанные на личном знании, имеют для категоризации мира человеком большее значение, чем реальный мир. Клейст полемизирует с опирающимся на причинно-следственные отношения немецким просветительским романом воспитания и противопоставляет ему процесс индивидуализации персонажа.

Литература

Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ художественного текста. Екатеринбург, 2000.

Карельский А. В. Драма немецкого романтизма. М., 1992.

Женский лик безумия: Мария Лоренса Стерна и визуальная традиция «долгого» XVIII в.

Ермакова Полина Юрьевна
Аспирантка Европейского университета в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург, Россия

Обезумевшая от несчастной любви Мария, героиня романа Л. Стерна «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии», стала сентиментальной «иконой» своего времени. Это самый частый сюжет иллюстраторов Стерна, история Марии вошла в выдержавший большое число переизданий сборник «Красоты Стерна». После смерти Стерна именно дальнейшая история Марии стала предметом разнообразных спекуляций анонимных стерновских подражателей. В этом образе можно выделить следующие составляющие:

1. Мария-Меланхолия

Изображения одинокой женской фигуры, грустящей на лоне природы, (укладывающиеся в традиции «меланхолического нарратива» — Роберт Бертон, Жан-Жак Руссо). Портреты светских дам в образе Марии (например, кисти Гейнсборо и Рейнолдса) свидетельствуют о том, что носить маску Марии-Меланхолии становилось модно, как и иметь английский пейзажный парк, в этом маскараде предромантической эстетики слышатся отголоски рокайльной традиции. Модели выбирают меланхоличную позу, в портрете публично совершается отказ от публичности:.

2. Мария Безумная

С распространением просветительских идеалов душевнобольные становились предметом социальной и медицинской ответственности. В Англии сформулирован новый принцип отношения к несчастным, *Moral Management* Виллиса и Тьюка. (Воображая свою жизнь с Марией, рассказчик Йорик воспроизводит новые прекраснодушные принципы

ухода за душевнобольными, декларируемые интеллектуалами XVIII в.) Если еще в середине века безумие чаще находило визуальное воплощение в мужских образах (Хогарт), то со второй его половины популярнее становится фигура безумной девушки (героиня романа Маккензи «Человек чувства», безумная Кейт Уильяма Купера — иллюстрации Генриха Фюссли). В конце XVIII в. чаще на английских сценах стала появляться шекспировская Офелия. Образ безумия феминизируется. На протяжении XIX в. образ Марии становится все более трагичным: героиня изображается с явными признаками болезни, худощавой, босой, растрепанной. Болезненные образы несчастных встречаем и в художественных текстах этого периода. Такова, например, Мари, о которой рассказывает князь Мышкин: чья любовная история полна трагизма и коварства и вызывает экзальтированное сочувствие рассказчика. Однако новый романтический модус повествования не терпит иронии. Мария на иллюстрациях второй половины XIX в. выглядит парией, подобно героине Достоевского (безумный отшельник и изгнанник — знаки романтического кода).

3. Мария и Йорик. Дама и кавалер / больная и врач

Если Йорику-рассказчику Мария нужна для обнажения «чувствительной природы», то Стерну-автору — для усиления сентиментального модуса повествования и для насмешки над излишней «аффектацией» своего героя. Большинство художников-иллюстраторов предпочитает не обращать внимания на то, что Йорик воображает себя ранимым Дон Кихотом, они следуют знакомой традиции, воспроизводя визуальные схемы диалогических портретов и рокайльных сцен.

4. Мария в карикатуре

Элемент пародии — важная составляющая программы Стерна. XVIII в. — эпоха расцвета английской карикатуры (Филдинг, Хогарт, Фюссли, Гиллрей). Карикатурные иллюстрации Ричарда Ньютона к «Сентиментальному путешествию», в особенности, посвященные Марии, акцентируют склонность Стерна к пародированию сентиментальной программы и моды на меланхолию.

Таким образом, в визуальном воплощении Марии сплелись все эстетические коды «долгого» XVIII в: Мария предстает и рокайльной галантной дамой, и сентиментальной руссоистской дочерью природы, и олицетворением английской меланхолии и сплина, и романтической отверженной безумной, и предметом пародии. Как стерновскому Йорику Мария необходима, чтобы обнаружить у себя «чувствительную душу» и явить ее читателю, так художникам и иллюстраторам образ Марии помогает отточить язык вновь появляющихся эстетических систем.

Метафорическое понимание телесности в поэзии Дж. Моррисона

Жуковский Алан Юрьевич
Студент Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Стихи Джима Моррисона (1943–1971) непосредственно воздействуют на воображение читателя и слушателя путем создания многочисленных телесных, «осязаемых» образов, однако последние всегда приводят к осознанию существования высшей духовной реальности, во многом постигаемой через телесное. Материя и дух не просто дополняют друг друга, но фактически в моррисоновском случае представляют единство.

Творчество Моррисона, если рассматривать его как метатекст, удивительно синестетично — ориентировано на восприятие всех органов чувств — и соединяет сразу несколько модусов: литературный, музыкальный (композиторский и исполнительский), ритуально-сценический, риторический, философский. Ни один из этих аспектов не может рассматриваться в отрыве от остальных [Lilly]. Принцип соединения искусств, обычно ассоциируемый в европейской культуре с эпохами символизма и модернизма, ярко воплощен в творчестве Моррисона (сходство его поэзии с творчеством У. Уитмена, Э. По и даже Дж. Джойса многократно отмечалось ещё при жизни, несмотря на очевидные связи с хиппизмом, психоделией и культурой битников). Как и Уитмен, Моррисон активно использовал телесную метафорику, но, телесное, в отличие от Уитмена, «великого шамана» отягощало, поскольку материальное начало затрудняло работу «духовного зрения», хотя принципиальная граница между ними, согласно Моррисону, и отсутствовала: безграничная Вселенная проявляется в отдельных материальных предметах.

В основе образного ряда у Моррисона всегда лежит абстрактная идея, с которой, как правило, начинаются его песни и его стихи, и ей же заканчиваются. Например, знаменитая песня «The End» начинается словами: «This is the end, beautiful friend / <...> / No safety or surprise. / The end. / I'll never look into your eyes / Again». Абстрактная идея материализуется в образе глаз. Постепенно тема развивается в виде более конкретных романтически окрашенных образов змеи и синего автобуса. Таким образом, поэт наглядно реализует универсальный принцип деятельности человеческого воображения: «... опосредованно этот источник — пространственно-временной мир — непрерывно даёт животворную силу абстракциям» [Роменець: 135]. Отчаяние и ощущение экзистенциального конца [Densmore] достигает своего апогея в описании Эдипова комплекса. После эмоционального взрыва песня возвращается к начальным словам.

Подобным образом построена песня «When the Music's Over». Начинаясь со слов «When the music's over, // Turn out the lights», текст развивается при помощи более конкретных, часто телесных образов: «Before I sink into the big sleep, / I want to hear, / I want to hear, / The scream of the butterfly». Следует вывод: «We want the world and we want it, now... / Now? Now!» Песня возвращается к своему зачину.

В сознании поэта и его лирического героя современное, злободневное неизбежно ассоциируется с миром «странных», «чужих» людей. Образ глаз снова и снова повторяется в творчестве Моррисона: «Strange eyes fill strange rooms. / Voices will signal their tired end». Следующим образом выглядит альтернативный путь освобождения от материального мира, предлагаемый Моррисоном: «Strange days have found us / And through their strange hours / We linger alone, / Bodies confused, / Memories misused, / As we run from the day / To a strange night of stone». Оставаясь в традиции европейского романтизма поэт противопоставляет неуютный земной мир метафорической «ночи», «новому городу», в который музыканты должны переместиться из «странных комнат», наполненных «странными глазами». Фактически Моррисон соединил поэтику сюрреализма с романтической идеей ничем не ограниченного творческого гения: «Moment of inner freedom, / when the mind is opened and the / infinite universe revealed». Духовное осмысляется поэтом через телесное (категория прекрасного неизменно должна реализовываться в конкретной, чувственно воспринимаемой форме [Girard: 6]), чтобы, в конечном счёте, одержать над ним победу и открыть «двери восприятия», как это было описано еще У. Блейком. Свобода оказывается спрятанной в «солнечном» мире, который, возможно, является первым зрительным впечатлением ребёнка, покинувшего дом: «Moment of freedom / as the prisoner / blinks in the sun / like a mole / from his hole».

Поэтическое творчество Моррисона является удивительным образцом сплава оригинальной метафорики с разнообразными планами восприятия, порождаемыми не только образностью, но и языковыми коннотациями используемых лексем, композиционным построением текста, неразрывно связанным (если речь идёт о лирике «The Doors») и с мелодической организацией песен, исполнительским талантом автора, его сценическим образом и его философией. Синтез телесного и духовного — один из основополагающих мотивов лирики Моррисона.

Литература

Роменець В. А. Психологія творчості. Киев, 2004.

D*ensmore J.* Riders On The Storm // http://www.crystal-ship.com/divers.php?div=03

Lilly D. Doors Live Show Reviews // http://articles.waiting-forthe-sun.net/Pages/doors_show_reviews.html

Girard, R. Couleur et composition. Paris., 1969.

Образы и мотивы П. Верлена в ранней лирике Г. фон Гофмансталя

Завалишина Екатерина Алексеевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

На раннюю лирику Г. фон Гофмансталя значительное влияние оказали французские символисты. С их творчеством поэт познакомился через Ст. Георге, во многом перенесшего черты французской символистской поэзии на австрийскую почву.

Особенно интересным представляется проникновение черт верленовской поэзии в некоторые ранние стихотворения Гофмансталя, что выражается на различных уровнях: выборе мотивов, образной структуре, метафорах, поэтическом словаре, синтаксисе. Особенно яркое сходство можно отметить между «Осенней песней» (пер.В. Брюсова; Chanson d'automne, 1867) и «Предчувствием весны» (зд. и далее пер. мой — *Е. З.;* Vorfrühling, 1892), между «Весь день льет слезы сердце…»(пер.Г. Шенгели; Il pleure dans mon coeur, 1874) Верлена и «Дождем в сумерки» (Regen in der Dämmerung, 1892) Гофмансталя. При этом важно помнить, что стихотворения Гофмансталя не являются переложением, переводом или подражанием Верлену: это скорее поэтический ответ младшего поэта старшему, благодарное признание своего ученичества.

Верленовский материал обычно служит для Гофмансталя точкой отсчета: он не стремится воспроизвести произведение предшественника, но как бы «демонтирует» его, использует верленовские образы, особенности его поэтического языка с тем, чтобы по-новому соединить их, наполнить новым смыслом. Можно предположить, что в «Предчувствии весны» поэт непосредственно продолжает и развивает третью строфу «Осенней песни». Объединяет стихотворения образ ветра. При этом у Гофмансталя лирический субъект более обобщенный. Верленовский ветер уносит лирическое «я» в разные стороны, он словно свидетель его печали. У Гофмансталя ветер — некая всепронизывающая стихия, «дух», движущийся «поверх» всего сущего. Для создания образа поэт использует глаголы: «несется», «качался», «смахнул/стряхнул», «прочувствовал», «скользнул», «пролетел мимо», «подгоняет бледные тени», что может вызвать ассоциацию с верленовским «я», несомым ветром. Каждая строфа — это новая фаза в развитии образа ветра, постепенное его раскрытие (в «Осенней песне» этот процесс лишь намечен): ветер несется по «голым аллеям», «срывает цветы акаций», касается «смеющихся губ», пролетает через «шепчущиеся комнаты» и т. д. Гофмансталь также часто употребляет субстантивированный глагол — дуновение, дыхание ветра

как абстрактный процесс. Ветер Гофмансталя «скользит через скрипку, как всхлипывающий стон». У Верлена — всхлипывания скрипок, ранящие сердце лирического героя своей «монотонной тоской», ассоциирующиеся с чем-то затянутым, медленно текущим. Оба стихотворения отличает мотив неуловимого, присутствующего во всем, что отражено обоими поэтами не только на эмоционально-образном, но и языковом уровнях. Активно используются анжамбман и аллитерация: в «Осенней песне» — l, ng/lng, m, n, bl-pl (*L*es sa*ng*lots *l*o*ng*s/ Des vio*l*ons…/D'une la*n*-*g*ueur), v (Et je m'en *v*ais/ Au *v*ent mau*v*ais), в «Предчувствии весны» — l, w (Die *w*eichen und *w*achen; Er hat sich ge*w*iegt/, *W*o *W*einen *w*ar), gl, fl (*Fl*öte, *Fl*uren), schl/schr/schw.

Такие же параллели можно обнаружить и в двух других стихотворениях. У Верлена это образ дождя, сочетающийся с плачем лирического героя, который у Гофмансталя опять присутствует неявно, что делает все стихотворение более «темным», а образ дождя — более обобщенным. Во французском стихотворении внимание больше сосредоточено на переживаниях «я», в немецком — на образе самого дождя и сопутствующего ему ветра. Верлен локализует действие (город: земля, крыши), у Гофмансталя выделены лишь некоторые детали пейзажа (дороги, ивы). Общим для двух дождей является издаваемый ими звук («сладкий звук» в «Дожде в сумерки» и «нежный шум» у Верлена). У обоих поэтов присутствует тема гнетущей тоски (langueur и «die sehnenden Leiden»), но у Верлена это скорее тоска отдельного лица, у Гофмансталя — тоска *вообще*, тоска вселенская. Для этого поэт использует причастия, акцентирующие течение, длительность чего-то: «струящийся», «текущий», «шумящий», наречие «струящимся образом падал» (о дожде). Дождь опьяняет (возможно также: окутывает шумом, berauschen) «голоса снов», ветер — «тоскующие страдания». У Верлена речь идет скорее о слиянии личных страданий (плач героя) и тоски природы, окружающего мира (дождь), в то время как темой гофмансталевского произведения в большей степени становится проблема общего слияния, слитности всего со всем, единства мироздания.

Представляется возможным сделать вывод, что Гофмансталь систематически обобщает верленовский образный ряд, как бы доказывая универсальность символистского мировидения, одновременно укореняя верленовские образы в немецкой поэзии.

Идентификация повествователя в мемуарной прозе Гюнтера Грасса 2000-х гг.

Захарова Екатерина Николаевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Автобиография как литературный жанр всегда находилась на границе художественной литературы и публицистики. Вопрос о степени читательского доверия авторам автобиографий, мемуаров и дневников не раз поднимался во второй половине XX в. В эпоху постмодернизма биографическое повествование стало восприниматься как свидетельство закономерного превращения личности автора в текст, в набор знаков [Eakin: 6].

В 1970-е гг. в немецкой литературе наметилась тенденция, которую критик М. Райх-Раницки охарактеризовал как «новую субъективность». Подчеркнутый интерес к внутренней жизни человека и к процессу самопознания ощущался как род полемики с «ангажированной» литературой конца 1960-х гг., ориентированной в первую очередь на социально-политические проблемы. Автобиография оказалась важным средством этого «обращения к себе». Собственный жизненный опыт воспринимался писателями главным образом как материал для создания художественного текста: последний можно изменять и по-разному интерпретировать, соответственно, осмысление автором своей биографии представляется задачей эстетической [Scheitler 2001:149]. Разделение между произведениями с автобиографическим содержанием и собственно автобиографией стало, таким образом, условным, причем условность эта осмысляется как художественный феномен, что и демонстрирует творчество Гюнтера Грасса.

В первом романе Грасса «Жестяной барабан» (1959) реальные исторические события сочетаются с гротескными, фантастическими образами. В дальнейшем бросающиеся в глаза биографические элементы стали неотъемлемой частью произведений писателя. Это позволило многим критикам и журналистам оценивать созданное Грассом преимущественно с точки зрения его политических симпатий, отождествляя протагонистов с самим автором. Закономерно, что автобиографический роман «Луковица памяти» (2006), в котором говорится о службе Грасса в войсках СС, вызвал широкий общественный резонанс (вплоть до требований вернуть Нобелевскую премию, которой писатель был удостоен в 1999 г.). В последующие годы Грасс продолжил работу в жанре автобиографической прозы, в свет вышли его «Фотокамера» (2008) и «По пути из Германии в Германию. Дневник 1990» (2009). Второй роман — действительно дневник писателя за 1990 г., в котором он стремится осмыслить объединение ФРГ и ГДР.

В «Луковице памяти» Грасс повествует о своей жизни, начиная с детства в Данциге и до выхода в свет «Жестяного барабана». «Фотокамера» представляет собой книгу рассказов о Грассе и его семье, изложенных устами его детей. Ключевая роль отведена другу семьи фотографу Марии Раме, фотографии которой оказываются «проводниками» воспоминаний. Сочетание повествования и изображения — характерная особенность романов Грасса, нередко выступавшего в качестве иллюстратора своих книг. Примечательно, что если «Луковица памяти» и «Дневник» написаны от первого лица, то в «Фотокамере» автор упоминает о себе только в третьем лице, что не совсем привычно для автобиографии (фигура автора оказывается на заднем плане). Более того, в книге нет прямых указаний, что речь идет именно о Гюнтере Грассе и его семье. Читателю предлагается самому создать образ отца исходя из воспоминаний детей. Задача эта не из легких: детская память отрывочна, часто дети путают ранние воспоминания с чудесными историями, рассказанными взрослыми.

На этом фоне роман «Луковица памяти» кажется более «документальным». На первый взгляд он представляет собой классическую для автобиографии модель тождества: писатель, обращенный в прошлое, своими воспоминаниями воссоздает самого себя в ранние годы. Но парадоксальным образом речь от первого лица позволяет не только установить это тождество, но и разрушить его: писатель излагает прежде всего свое *сегодняшнее* преставление о себе прошлом. Сходным образом Р. Барт в автобиографии 1975 г. подчеркнул это различие, внеся свое имя в заголовок дважды: «Ролан Барт о Ролане Барте», став, таким образом, автором и темой книги одновременно. Грасс в начале своего романа о Гюнтере Грассе предупреждает, что память — не самый надежный источник сведений: «ведь ложь и ее младшая сестра подделка составляют наиболее устойчивую часть воспоминаний; если записать их на бумаге, они выглядят достоверными и не скупятся на подробности» [Грасс 2008: 10]. Так, портрет автора в молодости создается из неотделимых от умышленного и неумышленного вымысла воспоминаний рассказчика и представлений читателя, уже сформированных произведениями писателя.

В «Дневнике 1990» Грасс-художник повествует о Грассе-общественном деятеле. Год выбран неслучайно: в 1990 г. писатель выступил противником объединения Германии, что вызвало громкий скандал. Дневник претендует на полную достоверность в отражении личности автора, т. к. отражает его мысли в определенный момент времени, что предполагает возможность узнать его истинное «Я» (пусть и изменившееся с тех пор). Однако, превращая свою жизнь в литературный текст, автор сам становится его частью, художественным персонажем, а текст может подвергаться обработке, сокращаться и даже уничтожаться по желанию его соз-

дателя. Так, в дневнике самонаблюдение превращается в самосочинение (Selbstfiktionalisierung). При помощи языковых средств автор создает литературную видимость жизненного процесса [Jurgensen: 64].

Автобиографический цикл Грасса демонстрирует принципиальную невозможность воссоздать личность автора как некую целостность. Исповедь на деле оказывается литературной конструкцией из фактов, журналистских штампов, провокационных признаний и вымысла, а личность самого писателя в конечном итоге — нераскрытым шифром, несмотря на «тщеславное желание» читателя его разгадать.

Литература

Грасс Г. Луковица памяти. М., 2008.
Eakin P. J. Touching the World. Princeton, 1992.
Jurgensen M. Das fiktionale Ich. Bern, 1979.
Scheitler I. Deutschsprachige Gegenwartsprosa seit 1970. Tübingen, 2001.

Жертвы и жертвоприношение в романе Д. Г. Лоренса «Сыновья и возлюбленные»

Кондраков Сергей Александрович
Аспирант Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В историю английской литературы XX в. Дэйвид Герберт Лоренс (1885–1930) вошел как один из наиболее последовательных критиков современной культуры и цивилизации. С точки зрения писателя, рациональная культура модерна обособляет человека от стихийных ритмов Вселенной, исключая тем самым всякую возможность гармоничной жизни. Западная цивилизация репрессивна — оттого столь многообразны в творчестве Лоренса образы жертв.

Последние могут рассматриваться с различных позиций: а) с социально-исторической точки зрения, капиталистическое общество немыслимо без угнетения низших классов общества; б) с точки зрения естественной истории, жертвы — те, кто терпит поражение в ходе борьбы за существование, выступающей двигателем эволюции; в) в эротической сфере образ жертвы получает толкование в контексте «войны полов»; наконец, г) символико-мифологическое понимание жертвенности связано с преодолением повседневности путем трансгрессии.

В различной степени все названные аспекты жертвенности реализуются в романе «Сыновья и возлюбленные» (1913). Социальный и биологический конфликты в нем присутствуют, хотя не играют по-настоящему значимой роли. Отметим лишь, что первый связан с тяжелым экономическим положением жителей шахтерского поселка Низинный, а вто-

рой — с отголоском в лоренсовской прозе ряда идей крупнейших ученых-натуралистов XIX — начала XX вв. (Дарвин, Хаксли, Геккель): например, сцена соперничества Пола Морела и Бакстера Доуса за Клару может быть интерпретирована в терминах теории эволюции и полового отбора.

Впрочем, гораздо более важным, нежели соперничество двух мужчин, является для Лоренса соперничество мужчины и женщины. Так, Мириам Ливерс любит Пола Морела «возвышенной» любовью: ее чувство, чуждое всего земного, отрицает плоть. Однако Пол — натура глубоко чувственная, для которой экстазы платонической любви — ничто в сравнении с «великим мгновением» обладания. Понимая это, Мириам жертвует своим телом, стремясь подчинить себе душу возлюбленного, т. е. «приспособить» разрываемую противоречиями натуру Пола своему — монологическому и мистическому — пониманию любви. Таким образом, Мириам одновременно и приносит жертву, и ждет того же со стороны возлюбленного. В этом смысле для Пола она — смертельно опасна, поскольку жаждет поглотить то, что составляет основу его уникальности, лишить его *мужской идентичности*.

Отношения Пола и Клары Доус — также «сражение». На решающем этапе их романа Клара для Пола становится олицетворением абсолютной Женщины, самой тотальностью женского; чистой природой, сбросившей с себя все покровы, налагаемые на нее культурой. Однако, по справедливому замечанию О. Вейнингера, «абсолютная женщина лишена всякого “я”» [Вейнингер: 178], что для Пола — носителя своего «одиночества» и жаждущего обрести его в другом — неприемлемо. Как и в случае с Мириам, мы имеем здесь дело с двойственной природой жертвенности: с одной стороны, Клара добровольно отказывается от полной самореализации в страсти к Полу, с другой, она жертвует своим возлюбленным ради *другого* — более уступчивого, и, в конечной итоге, более зависимого.

Наиболее драматичное жертвоприношение в романе связано с образом Уильяма Морела: успешный молодой человек гибнет по вине девушки, чей образ лишен какого-либо внутреннего содержания — персонаж, таким образом, приносит себя в жертву абсолютной пустоте. В главах о любви и смерти Уильяма лоренсовское повествование погружается в сферу абсурда: в гибели старшего из сыновей Морелов *нет никакого смысла*.

Символико-мифологический уровень романа наиболее очевиден в связи с образом Пола Морела. Уже детство персонажа изобилует странными деталями. Спокойный и послушный, Пол с дьявольской жестокостью «приносит в жертву» куклу сестры и при этом молча радуется. Ребенком он «страстно исповедует свою особенную веру» [Лоуренс: 72], смысл которой исчерпывается молитвой о смерти отца. В совокупности с други-

ми значимыми для семьи Морелов событиями (смерть Уильяма, болезнь Уолтера, болезнь Пола) эти эпизоды отражают неразрывно связанный с образом Пола *опыт смерти*. Пол Морел как бы живет между двух миров и в силу пограничности своего положения может видеть и чувствовать больше, чем кто бы то ни было.

Кульминационный эпизод романа — смерть Гертруды Морел. Не выдерживая агонии тяжело больной матери, Пол подсыпает ей в молоко оставшиеся у него таблетки морфия и тем самым убивает ее. С одной стороны, как отмечает В. М. Толмачев, «художественная символика этого акта в романе… диктуется не только логикой сюжета, но и общеевропейским символистским мифом жертвоприношения, тождества в творчестве эроса и танатоса» [Толмачев: 100]. С другой стороны, убийство матери представляет собой *момент трансгрессии* (в философии Жоржа Батая — перехода границ, преодоления запретов), имеющий двойную цель. Во-первых, в жертвоприношении достигается предельная точка познания смерти: «В жертвоприношении смерть, с одной стороны, сражает главным образом телесное бытие; и именно в жертвоприношении, с другой стороны, “смерть проживает человеческую жизнь”» [Батай: 257]. Во-вторых, трансгрессия ориентирована на достижение «суверенности», что в случае Пола Морела значит прежде всего обретение творческой свободы, подлинной художнической (но также и мужской) индивидуальности; освобождения от власти *целого* (культуры, религии, морали и пр.).

Литература

Батай Ж. Гегель, смерть и жертвоприношение // Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века. СПб., 1994. С. 254–268.

Вейнингер О. Пол и характер. М., 1997.

Лоуренс Д. Г. Собр. соч.: В 7 т. М., 2006. Т. 2.

Толмачев В. М. Символизм и английский роман начала XX века: Д. Г. Лоренс, Дж. Джойс // Зарубежная литература конца XIX — начала XX века: В 2 т. М., 2007. Т. 2. С. 81–117.

Гете и бюргерство в романе Т. Манна «Лотта в Веймаре»

Лебедева Юлия Николаевна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В 1932 г., в год столетия со дня смерти Гете и за год до эмиграции, Т. Манн создает эссе «Гете как представитель бюргерской эпохи», самое развернутое рассуждение о бюргерстве в эссеистике писателя. В нем идет речь о «немецкости» Гете, его укорененности в культуре бюргерства.

Сын франкфуртского бюргера, привившего ему основательность, последовательность в делах, стремление к самообразованию, Гете озабочен проблемой воспитания нового поколения. Его воспитательная идея (Erziehungsgedanke) также имеет бюргерские корни, окрашена духом корпоративности: она «образует мост, переход из мира личного, внутреннего в мир социального» [Манн 1956: 118].

Гете чужд самого духа революции, как и поэтических взлетов в неизвестное. Присущее ему принятие жизни (Lebensbejahung), по Т. Манну, есть не что иное, как любовь к жизни крепко стоящего на ногах бюргера. Однако с ней сосуществует и глубоко свойственное немецкому духу (заметим, именно немецкому, а не бюргерскому) «приятие хаотического» [Mann 1956: 118].

Величие Гете заключается в преодолении бюргерского внутри себя силой творческого начала, осмеливающегося на «крайне опасные приключения (Abenteuer) испытующей мысли» [Mann 1956: 122]. Таков, по убеждению Т. Манна, путь Шопенгауэра, Вагнера, Ницше, образующих «бюргерский духовный мир, который в то же время, именно как духовный мир, имеет надбюргерский характер» [Манн 1961: 69]. Таким образом, писатель снимает противоречие, присущее в его понимании великой натуре. В эссе бюргерское происхождение Гете, его собственный по-бюргерски устроенный дом и размеренный образ жизни явно не исключают отступление от бюргерской морали и не мешают творческому бытию поэта. Т. Манн стремится доказать значительность выхода за пределы бюргерского как спасение от назревающей новой «немецкости». Присущее духу художника, трактуемое как достойный пример потомкам, в работе Т. Манна приобретает социальный и политический смысл, что вполне согласуется с идеей воспитания Гете.

Осознание феномена Гете, а вместе с ним и природы творчества как таковой происходило на протяжении всей жизни Т. Манна. Самым значительным итогом этих раздумий стал написанный уже в эмиграции в 1936 — 1939 гг. роман «Лотта в Веймаре». Отличающийся сложной повествовательной структурой, он раскрывает те же стороны натуры Гете, что и эссе 1932 г.: терпеливость мастера, «педантический культ времени» [Манн 1990: 36], любовь к порядку, склонность к наставничеству. Однако здесь, в отличие от эссе, такая характеристика окрашена личным восприятием главного героя каждым из персонажей.

Тирания поэта по отношению к близким, «ужасное доверие» к нему окружающих, которое «совсем не морально» [Манн 1990: 59], не соответствуют традиционной устойчиво-покойной атмосфере бюргерского быта. Противоположностью выглядит прожитая жизнь Шарлотты Кестнер, по-бюргерски безупречно исполнившей долг супруги и матери. Особенность

беспокойно-неординарной натуры Гете, известная ей еще со времен их юношеской дружбы — этим и был обусловлен когда-то ее выбор — теперь ассоциируется у нее с определением из «Фауста»: «выродок (der Unmensch) без цели и покоя» [Манн 1990: 23].

Однако добропорядочная Шарлотта совершает достаточно экстравагантную поездку, приличную скорее школьнице, готовит платье, повторяющее «платье Лотты», и оставляет пустым место банта, подаренного другу. Это «приключение испытующей мысли» [Mann 1956: 122] тоже есть преодоление собственной натуры вторжением некого освобождающего духа; в «Лотте в Веймаре» он исходит от мира искусства. Шарлотту толкает к нему воспоминание *о поэте*. За посещением театра, где она до самозабвения проникается происходящим на сцене, следует встреча в карете с Гете — почти таким же, как в юности, с ненапудренными волосами, с тем же голосом; их последний разговор, последнее приключение, не скован условностями. В атмосфере искусства как будто высвобождается и сущность каждого из них, и суть их отношений.

Мысль Т. Манна состоит в том, что для художника весь мир обыденного второстепенен по отношению к его тайне — к искусству, которое имеет не бюргерское величие. Творчество — это «п*одкрепленное духом*, хотя и менее живое, повторение жизни» [Mann 1975: 102]; оно и есть преодоление бюргерского. Стоит только заметить, что бюргерская культура в свое время полностью впитала в себя идею высокой значимости искусства.

Литература

Манн Т. Собрание сочинений: В 10 т. М., 1961. Т. 10.
Манн Т. Лотта в Веймаре. Л., 1990.
Манн Т. Письма. М., 1975.
Mann T. Gesammelte Werke in 10 Bd. Berlin, 1956. Bd. 10.

«Стеклянный глаз» камеры и дихотомия Формы и Жизни в романе о кино Луиджи Пиранделло «Дневники Серафино Губбио, оператора»

Лесневская Анна Станиславовна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Главной философской константой произведений Луиджи Пиранделло является вечная борьба жизни и формы, которые вместе составляют неразрывное, но противоречивое единство. Согласно словам Витанджело Москарда, главного героя романа Пиранделло «Один, никто и тысяча» (1925), «в абстракции нельзя существовать», чтобы обрести бытие «нуж-

но попасть в капкан формы, и некоторое время там оставаться» [Pirandello 2007: 59–60]. Форма же — это состояние статичное, закостенелое и враждебное жизни, и, как пишет Пиранделло в предисловии к пьесе «Шесть персонажей в поисках автора» (1921), «все, что живет, в силу того, что живет, имеет форму, и именно поэтому должно умереть» [Pirandello 2008: 13]. В понимании Пиранделло только искусство может избежать смерти, т. к. оно есть чистая форма.

Проблема формы и жизни трактуется Пиранделло в его романе 1915 г. «Дневники Серафино Губбио, оператора» на материале «седьмого искусства», кино, которое, по мнению Пиранделло, вовсе не является искусством, но «смешанной игрой» («un ibrido giuoco»), т. к. соединяет фрагменты реальности, навязывая им вымышленный сюжет. Именно из-за того, что кино основано на фотографическом воспроизведении действительности, там отсутствует та «чудесная реальность», что есть в жизни, и создать параллельный аналог которой подвластно только искусству. Кино же — это область призраков, бессущностных копий, eidolon-ов. Вот как описывает Пиранделло механизм работы так называемого «нового искусства», превращающего актеров в симулякры: «Живого действия их живого тела там, на холсте синематографов, уже нет: там лишь их изображение, пойманное в отдельный момент, на определенном жесте, определенном выражении лица…» [Pirandello 1999: 72]. Поскольку на первых этапах своего развития немое кино еще повсеместно ассоциировалась с фотографией и мало отличалось от нее, интересно соотнести характеристику, данную Пиранделло кинематографическому изображению, с теми наблюдениями над фотографией, что высказал в «Camera lucida» (1980), Ролан Барт. Эссе Барта, хоть и написанное совершенно в другую эпоху, во многом, как замечает критика (Мария Антониетта Гриньяни), созвучно роману Пиранделло, т. к. французского философа фотография интересует не с технической или художественной стороны, а, прежде всего, в своей связи с жизнью. Барт, как и Пиранделло, подчеркивает неполноту, ущербность фотографии по сравнению с сущностью фотографируемого, который, будучи фотографируемым, представляет собой «мишень, референта, род небольшого симулякра, eidolon-а» [Барт: 5].

Таким образом, кино у Пиранделло предстает как некое собрание мертвых форм, гербарий или коллекция энтомолога, в отличие от жизни, где происходит вечное перетекание из одной формы в другую (особенно в сфере человеческого «я»): еще одним ключевым пунктом философии Пиранделло является «множественность я» («la moltiplicità dell'io»). Как замечает Ролан Барт, « «я» никогда не совпадает с моим изображением; ведь изображение тяжело, неподвижно, упрямо, а «я» легко, раздельно, распылено» [Барт:6].

Несоответствие изображения сущности субъекта, их несоразмерность не является однозначно отрицательным явлением, и то «странное отчуждение актера перед камерой, описанное Пиранделло», похожее, по словам Вальтера Беньямина, на ощущения человека, смотрящегося в зеркало [Беньямин: 15–65], может быть не обязательно разочарованием, но и откровением, хоть и пугающим. Так, Пиранделло описывает противоречивые чувства, которые охватывают актрису Варю Нестерофф при виде собственного изображения на экране: «Она сама приходит в смущение и почти что в ужас от появления собственного изображения на экране, такого изменившегося и распавшегося. Она видит кого-то, кто есть она, но кого она не знает» [Pirandello 1999: 43]. Эта знакомая незнакомка, которая так пугает Нестерофф, принадлежит к области того, что Пиранделло называет в своем романе «запредельное» («l'oltre»), или, в терминологии Фрейда, к бессознательному. Достоверно известно, что творчество Пиранделло не было вдохновлено психоанализом Фрейда и ничего у него напрямую не позаимствовало, и даже, если Пиранделло и ознакомился с трудами Фрейда после их появления, его собственная философия сформировалась гораздо раньше. Все же, Чезаре Мусатти, основатель итальянской школы психоанализа, замечает: «… когда я читал пьесы Пиранделло или присутствовал на их постановках, мне казалось, что я дышу воздухом психоанализа» [Musatti: 185].

В той мере, в какой объективу камеры доступно «визуальное бессознательное» (В. Беньямин), идеально неподвижному наблюдателю открывается «запредельное» в самой жизни. Таким наблюдателем в романе Пиранделло является Серафино Губбио, от чьего лица повествуются события: оператор по профессии, Губбио и в описании жизни достигает дистанцированности механизма, отстраненно фиксирующего реальность. По словам Губбио, «во всем есть запредельность» [Pirandello 1999: 4], но открыта она лишь глазу такого досужего наблюдателя, как он, другие же не умеют, не хотят и боятся столкнуться с ней. Если в сегодняшнем виде кино и есть пожиратель мертвых форм, то при переосмыслении его потенциала оно могло бы превратиться в идеальное устройство отображения «жизни, как она есть», «непрестанной жизни, что никогда не кончается» [Pirandello 1999: 101].

Литература

Барт Р. Camera lucida. М., 1997.

Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Избранные эссе / Под ред. Ю. А. Здорового. М., 1996.

Pirandello L. Quaderni di Serafino Gubbio, operatore. Milano, 1999.

Pirandello L. Uno, nessuno e centomila. Milano, 2007.

Pirandello L. Sei personaggi in cerca d'autore/Enrico IV. Milano, 2008.

Musatti C. Mia sorella gemella la psicoanalisi. Roma, 1982.

Храм как номадическая среда в сборнике Дж. Герберта «The Temple»

Мананкова Анна Александровна
Студентка Белорусского государственного университета, Минск, Белоруссия

В эпоху барокко поэтическая картина мира обретает особую сложность: неоплатоническое понимание искусства как перевода явлений некоего сакрального пространства на язык вещей профанной реальности осложняется спецификой взаимоотношения «профанного» и «сакрального». С одной стороны, имеет место кодирование явлений «мира горнего» в терминах «мира дольнего», с другой — наблюдается своеобразный синтез первого и второго, когда вещь выступает одновременно и как означаемое, и как означающее, и как знак сущности, и как сама сущность. С этим, в частности, связано барочное восприятие феномена телесности, неотделимое от спиритуалистических интенций, а также другие парадоксы барокко, объясняемые смешением, наложением ранее разграниченных кодов, сопряжением различных картин мира.

В английской поэзии XVII в. ярчайшим примером такого наложения кодов является творчество Джона Донна со всей его сложнейшей диалектикой религиозных и светских мотивов. На этом фоне младший современник поэта Джордж Герберт выглядит фигурой куда более целостной, его со всей определенностью относят к метафизической школе. Если творчество Донна иногда ассоциируется с передачей ощущения дисгармонии и иррациональности, отличительными чертами лирики Герберта на первый взгляд являются именно всепроникающая гармоничность, примат ratio и совершенство структуры. Особенно ясно это прослеживается в основном произведении Герберта — книге «Храм». Метафора Храма как организованного особым образом пространства проявляется на различных уровнях: Храм — это и образ мира, и непосредственно здание храма, и сам текст поэта, являющийся «переводом» архитектурных знаков в лингвистические, и, наконец, душа человека. Однако жесткая структурная организация и отчетливость референции оказываются лишь внешним, видимым «каркасом» гораздо более сложно организованного корпуса текстов. Здесь архитектура выступает как «застывшая музыка», ей присущ внутренний динамизм. Недаром наряду с такими стихотворениями, как «The Church-Floore», «Altar» или «Church-Monuments», мы встречаем также и «Church-Music». Музыка — темпоральное искусство, подчиненное принципу движения. Точно так же, как происходит разрешение аккордов, в пространстве текста Герберта осуществляется движение смысла. Динамика возникает за счет отсутствия однозначной

референции, за счет постоянного смещения определенных элементов, «пробегающих» цепочки означаемого и означающего. Данный процесс подобен процессу взаимодействия означаемых и означающих, описанному Ж. Делёзом в работе «Логика смысла». Примерами могут служить такие стихотворения, как «Sin's Round» и «A Wreath». Подхватывание и повторение элемента, который завершает собой одну цепочку и, обретя новое значение, дает начало другой, является номадическим движением смысла в тексте.

Подобное движение имеет свою цель — отыскание смыслов изначальных, незыблемых, безотносительных. Только обретя их, герой может обрести и собственную идентичность, которая, однако, представляет собой не статичное состояние, а процесс непрерывного самоотождествления с Богом, стирания границ между «я» и «Ты». Поиски этих изначальных смыслов осуществляются между противоположными полюсами мировосприятия. Для Герберта, как и для Донна, катафатическое описание мира невозможно, Вселенная может быть охарактеризована как при помощи лексем, имеющих положительную коннотацию, так и при помощи лексем, имеющих коннотацию отрицательную. Данные лексические группы представляют собой наборы элементов, из которых может быть построена «положительная» либо «отрицательная» картина мира. Однако мир Герберта находится *между* этими полюсами и представляет собой чистую динамику. Две противоположные картины мира сталкиваются и противоборствуют в душе героя. Одним из примеров репрезентации такой «подвижной» и противоречивой картины является стихотворение «Bitter-sweet».

Можно сказать, что определенный динамизм присущ даже стихотворениям-эмблемам Герберта, поскольку в них тоже не наблюдается монолитности смысла. «Easter wings» — это повествование о движении от отчаяния к надежде, «Altar» — рассказ не о самом алтаре, а о созидании алтаря, причем в этом рассказе тоже находится место диалектике. В каждом из этих стихотворений значительный удельный вес имеют глаголы. Поэтому если рассматривать метафору Храма в целом, можно предположить, что речь идет не о Храме как таковом, но только лишь о плане Храма, который еще предстоит построить. Это подтверждает и стихотворение «World» («Мир»), в котором рассказывается о *процессе* возведения здания. Поскольку сборник стихотворений Герберта — тоже своеобразный Храм, то процесс создания святыни приравнивается к процессу написания текстов. Написание текста трактуется как поиск «кочующего» по всему пространству Храма смысла. Неслучайно поэтому одной из ведущих тем сборника становится отраженная во многих стихотворениях тема поиска «истинных» слов, которые должны стать фундаментом будущего

здания. Поэтому закономерно, что именно в стихотворении «The Church-Floore» мы можем наблюдать редкий случай статичной отнесенности означаемого и означающего. В конечном итоге, «фундаментом» здания, цементирующим все последующие образы и смыслы, становятся обращения «My God, my King» — оторые могут служить для лирического героя опорой и гарантом возможности продолжения созидания своего Храма.

О жанровой самобытности романа Ч. Б. Брауна «Виланд»

Муха Анна Николаевна
Студентка Кубанского государственного университета, Краснодар, Россия

Роман Чарльза Брокдена Брауна «Виланд, или Превращение» (*Wieland, or Transformation: An American Tale*, 1798) — одно из интереснейших и недостаточно изученных произведений ранней американской литературы. Значение этого сочинения определяется вкладом его автора в становление национальной проблематики и жанровой системы американской прозы на рубеже XVIII–XIX вв., в период перехода от Просвещения к романтизму. Наряду с Х. Г. Брекенриджем, создателем «сатирического романа-путешествия» [Коренева: 724] «Современное рыцарство» (1792–1816), Браун прокладывал путь самобытным формам американского романа.

Жанровое своеобразие «Виланда» сочетается с открыто продекларированным Брауном правом на новизну и самобытность. В авторских предисловиях и статьях Браун настойчиво призывает наполнять американские романы новым содержанием: «поле исследования, предоставляемое нашей страной, должно существенно отличаться от того, чем располагает Европа» [Браун: 24]. Но, помимо поисков оригинальной тематики, пишет он, американцам нужно научиться рассказывать о событиях, «определенных условиями жизни в нашей стране», такими средствами, «которые до сей поры не использовались нашими писателями» [Там же: 24].

Однако, как указывают историки литературы, Ч. Б. Браун, каким бы крупным ни был его талант, не мог осуществлять задачу обновления жанра романа без «усвоения … лучшего из того, что было создано в Европе» [Шемякин: 342–43]. Справедливость этого утверждения подтверждается анализом художественной структуры произведения.

Самобытность художественного мира «Виланда» стала результатом подлинно творческого усвоения его автором готовых жанровых форм европейской прозы, талантливого переосмысления сентиментальной мелодрамы, готического романа, романа ужасов и преступлений, детектив-

ного романа. Браун сумел уйти от слепого подражания, в чем и проявила себя его художественная одаренность.

Как известно, определенный жанровый тип романа должна иметь вполне определенный конфликт, на основе которого разворачивается сюжет с определенными персонажами, выполняющими довольно ограниченные жанровые функции. В детективе нельзя обойтись без преступника и сыщика, в сентиментальной мелодраме обязателен герой-любовник, а в готическом романе должны присутствовать потусторонние силы или мистика.

На первый взгляд, в «Виланде» Браун прибегает к использованию знакомых условных персонажей и банальных сюжетных схем. К примеру, события выстраиваются таким образом, что главные герои, Плейель, Карвин и Клара, образуют любовный треугольник, а развивающийся конфликт приобретает ожидаемое для мелодраматических сюжетов разрешение в печальном финале.

По мере прочтения становится ясно, что Браун прибегает к неожиданному способу нарушить жанровые требования мелодрамы: предоставляет персонажам свободу, наделяет их качествами, присущими характерам, типичным для других жанров. В работе рассматривается несколько вариантов сложного переплетения жанровых элементов мелодрамы и эпистолярного романа, психологического детектива, готического романа.

Анализ сюжетных линий не оставляет сомнений в том, что Браун, не ослабляя внимания к логической завершенности *внешнего сюжета*, последовательному развитию фабулы и занимательности интриги, сосредоточил основное внимание на *характере и внутреннем сюжете*, в котором главным оказывается не событие, каким бы это событие ни было значительным, а психологическая драма личности. В системе поэтических средств романа центр тяжести явно передвинут с изображения объективного мира на субъективный мир человека. Иллюстрацией может служить и детективная линия, в романе есть и сыщик, и преступник: Клара и Плейель расследуют преступление, а Теодор и Карвин оказываются убийцами. Карвин, помимо всего остального, представлен и как герой готического романа: он окружает себя ореолом таинственности и наводит ужас на членов семьи Клары, предстаёт перед ними воплощением темных сил.

Рассмотрение системы характеров показало, что в качестве центрального героя выделяется романтическая личность, для которой тесны рамки определенного жанра. Напрашивается вывод, что расхождение между строгими жанровыми формами и характерами, действующими по воле некой силы, не имеющей отношения к жанру, — такая коллизия и определяет суть поэтики романа «Виланд», его центральную проблему.

Таким образом, самом интересным и удивительным в романе является несовпадение заданных жанровыми структурами ситуаций и поведение в них персонажей, а это несоответствие, возведенное Брауном в его индивидуальный художественный прием, в свою очередь, приносит в нормативную эстетику, доставшуюся писателю от просветителей, дух нового времени и нового художественного языка романтической эпохи.

Анализ «Виланда» подтверждает тезис о переходности художественного метода Брауна. С одной стороны, Ч. Б. Браун — продолжатель классицистической традиции века Просвещения, а с другой — завершитель этой самой традиции, новатор, не только впервые использовавший в своем творчестве множество европейских прозаических жанров и романных форм, но и создавший новый уникальный художественный мир, уже на американской почве.

Литература

Браун Ч. Бр. Предисловие к роману «Эдгар Хантли» // Писатели США о литературе: В 2 т.: Пер. с англ. / Сост. и автор вступит. ст. А. Н. Николюкин. М., 1982. Т. 1.

Коренева М. М. Чарльз Брокден Браун // История литературы США / Отв. ред. М. М. Коренева. М., 1997. Т. 1. С. 730–761.

Шемякин А. М. Художественное своеобразие романов Чарлза Брокдена Брауна // Истоки и формирование американской национальной литературы XVII–XVIII вв. / Отв. ред. Я. Н. Засурский. М., 1985. С. 340–361.

Полифонические стратегии Мюриэл Спарк

Муштакова Евгения Константиновна
Аспирантка Нижегородского государственного педагогического университета, Нижний Новгород, Россия

Полифония является одной из важнейших примет авторского стиля Мюриэл Спарк. Под полифонией понимается последовательность «голосов» персонажей, автора, неодушевленных объектов в художественном тексте. В ряде случаев «голоса» выстраиваются не только один вслед за другим, но и один поверх другого, образуя как бы своеобразный полифонический «аккорд», а иногда и смысловую мозаику. В отличие от прямой речи, маркированной пунктуационно, «голоса» в полифоническом тексте не всегда маркируются специфическими средствами введения прямой речи и определяются на основании смены состава средств текста, к которым относится весь стилистический репертуар на всех языковых уровнях. Такой специфический способ построения текста был впервые описан М. М. Бахтиным и выявлен им в романах Достоевского. В XX в. полифонизм оказался востребованным в исследовани-

ях по структурной поэтике (принципы децентрации текста, семиологии множественности).

Полифонические стратегии в творчестве М. Спарк воплощены, прежде всего, в «многоформности» полифонической организации текста. Возникает феномен полифонической семиотики.

В качестве примера обратимся к рассказу М. Спарк «Дочери своих отцов». Отметим, что полифония считается атрибутивным свойством крупных форм — романа или повести. Здесь перед нами малый жанр — небольшой рассказ с отчетливым построением «на два голоса».

Первый из голосов принадлежит Доре Каслмейн, учительнице, дочери некогда авторитетного и популярного писателя Генри Каслмейна, теперь состарившегося и преданного забвению, но сохранившего живость ума и свежесть восприятия. Диалоговые отношения отца и дочери имеют каузальное и генетическое объяснение, необходимое, чтобы понять страдания Доры от безденежья и наивную самоуверенность пожилого мужчины, не привыкшего отказывать себе в жизненных удовольствиях. Итак, «двуголосие» в сюжетной линии отца-дочери распадается на внешний голос отца, представленный отдельными репликами, на которые откликается дочь, и внутренний голос Доры, которым она «про себя» отвечает отцу и самой себе. Диалог внешнего и внутреннего отчетливо проявился и в других произведениях М. Спарк, в частности, — в романе «Пир».

Голос как авторская интенция широко используется в науках о человеческом поведении и сегодня привлекает внимание всё более широкого круга специалистов из самых разных гуманитарных сфер. Пересечение «внешнего» и «внутреннего» создает узловые точки сюжетостроения, рядом с которыми пустота или молчание, скрывающие дополнительные сюжетные коды. Дихотомия внешнего и внутреннего у М. Спарк вполне укладывается в знаменитую формулу В. Дильтея: «природу мы объясняем, а душевную жизнь понимаем» [Дильтей: 16].

Полифония в рассказе «Дочери своих отцов» проявляется с появлением третьего голоса — Кармелиты Хоуп. Она — дочь знаменитого, творчески активного писателя. Кармелита — несостоявшаяся актриса, на четверть века моложе Доры, хороша собой, имеет приятеля Бена, школьного преподавателя, работающего над очерком об отце Кармелиты. Сюжетно-функциональная взаимосвязь образов выстраивается в определенную характерологическую парадигму, в которой обнаруживаются совпадения деталей, предрешающих сюжетный финал.

В результате кропотливого суммирования всех совпадений, влияний и несходства возникает сюжетная и смысловая истина: учитель Бен женится на учительнице Доре, которая старше его на 16 лет, признавая тем самым, что она интересна ему как личность и отвечая фактом своего

решения на «глупый» вопрос Кармелиты: «Каслмейн пишет хуже отца, правда?» [Спарк: 486]. И хотя Бен решительно отвергает такую дилетантскую постановку проблемы, он косвенно отвечает, что «да, конечно хуже» [Там же: 486]. Свойства этого новеллистического «ударного пункта» зависит от свойств других элементов текста. Поэтика «рефлексивности», которой блестяще владеет М. Спарк, базируется на сочетании полифонии и недоговоренности, невысказанности. Вот, как выглядит столкновение внешнего и внутреннего голоса Кармелиты: «Ну хорошо. Я и так знаю, отец, что ты художник — нечего демонстрировать мне свой темперамент. Я ведь только хотела, чтобы ты помог Бену. Я ведь только… <…> Я ведь только хотела, чтобы отец помог мне, думала она, гуляя с Беном по Минкольз-Инн-Филдз. Надо было сказать так: «Говори с Беном побольше, если хочешь мне помочь». А отец спросил бы: «Что ты имеешь в виду?» А я бы ответила: «Сама не знаю». А он бы сказал: «Ну, если сама не знаешь, то откуда мне знать?» <…> Бен говорил …» [Там же: 486].

Таким образом, внутренний голос героя у М. Спарк — это формообразующий механизм, порождающий самые различные текстовые «сцепления» идей. Так, прозвучавшая в начале рассказа мысль о том, что писатель Генри Каслмейн сожалеет об отсутствии рядом с ним молодых учеников, которых он растерял, получает свое дальнейшее развитие. Затем Кеннет Хоуп определяет Бена как вечного студента и признается дочери: «Не нужны мне ученики, Кармелита. Глаза б мои их не видели…» [Там же: 485].

События, соединенные одной характерологической деталью, создают сюжетную последовательность и особую смысловую многозначительность тому, что остается «за текстом».

Итак, четырехчленная схема рассказа, разбитая пятым «элементом», — Беном — демонстрирует структурные законы полифонического построения и выявляет как скрытый, так и явный уровни повествования.

Поэтика М. Спарк основана на диалектическом взаимодействии двух внешне противоположных начал — ощутимости формы и демонстративного ее подавления, аннигиляции. Особенно это заметно при введении «безымянной» полифонии в тексте. Неназванные источники реплик концептуально осмысленны.

Литература

Дильтей В. Описательная психология. М., 1996.
Спарк М. Дочери своих отцов // Спарк М. Избранное. М., 1984.

«Черная легенда» об Испании и «Письма из Испании» Хосе Марии Бланко Уайта (1822)

Новикова Наталия Кирилловна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В течение нескольких веков отношение к Испании в Европе находилось под сильным влиянием «черной легенды»: Испания представала как страна, где безраздельное господство католической церкви и неограниченная власть монарха привели к экономической и политической отсталости общества, в котором царят фанатизм, жестокость и невежество, так что оно находится на периферии культурного развития Европы. Истоки «черной легенды» исследователи относят к XVI в., когда в ожесточенной полемике между католиками и протестантами о превосходстве одной веры над другой происходила самоидентификация каждой из сторон «от противного» — определение себя как полной противоположности созданному «образу врага». В XVIII в. секуляризованные ценности просвещенной Европы: рационализм, индивидуальная свобода, вера в прогресс — продолжали определяться, до известной степени, в противостоянии с Испанией, отсталой страной, находящейся во власти католической теократии. В эпоху романтизма на рубеже XVIII и XIX вв. роль разума и возможность прогрессивного развития общества была переосмыслена, что изменило отношение к Испании и породило новый образ — «Испания романтическая». Вместо презрения и пренебрежения она стала вызывать интерес как страна, которая сохранила подлинность, не уступив унифицирующему воздействию цивилизации и в которой живо героическое национальное прошлое, одушевленное рыцарственным и страстным национальным духом. Однако за этим изменением важно увидеть типологическую общность двух стереотипов, поскольку Испания продолжала восприниматься как отстающая от Европы или «не совсем европейская» Европа, хотя теперь в этом положении видели преимущество.

В Англии второй половины XVIII — первой трети XIX в. существовало большое количество публикаций, по которым можно проследить развитие «черной легенды». Типичным образцом многочисленной литературы о путешествиях были впечатления протестантского священника и естествоиспытателя Джозефа Таунсенда от путешествия по Испании (Rev. Joseph Townsend, «Journey through Spain», 1792), в которых, несмотря на точность фактического описания, создавался образ Испании, привычный английскому читателю: страна, отсталостью и варварскими обычаями обязанная безраздельному господству католической церкви. На основе подобных читательских ожиданий строилась не только

«literature of fact», но и «literature of fiction», в частности многие готические романы, например, многократно переиздававшийся «Монах» Мэтью Грегори Льюиса (1796). Многих английских романтиков — Байрона, Колриджа, Саути, Вальтера Скотта, Патрисию Хеманс — вдохновляла средневековая испанская литература и сюжеты из испанской истории, связанные с героикой Реконкисты и экзотикой процветавшей на Пиренейском полуострове христианско-мавританской культуры.

Особое место среди этих произведений занимают «Письма из Испании» («Letters from Spain»), впервые опубликованные в 1822 г. в журнале «The New Monthly Magazine». Они были подписаны неким доном Леукадио Добладо, испанцем, который после долгого пребывания в Англии возвращается на родину и в письмах рассказывает своим английским друзьям о характере своих соотечественников. Вниманию английской публики предлагались увлекательные описания корриды, народных праздников на Страстной неделе в Севилье, зарисовки из жизни различных слоев испанского общества. «Письма» были написаны на хорошем английском языке в тоне доверительного разговора с читателем. Чтобы экзотический «местный колорит» стал более понятным, автор неоднократно прибегает к сравнениям, отсылающим к общим для всей английской публики знаниям: например, по его словам, шум на рыночной площади в Кадисе, напоминающей Ковент Гарден, может оглушить всякого, кто не жил несколько лет около Корнхилла или Темпл Бара. Вместе с этим из предисловия к первому отдельному изданию 1822 г. читатели узнавали, что настоящий автор писем является католическим священником, эмигрировавшим в Англию из-за преследований инакомыслия католической церковью, и описание испанского характера, которое он предпринимает в «Письмах», имеет актуальную историческую задачу. Двумя годами ранее в Испании было возобновлено действие Кадисской конституции 1812 г., но успех этих политических преобразований вызывает сомнение у автора «Писем», поскольку, несмотря на изменение государственного строя, католическая церковь сохраняет определяющее влияние в испанском обществе. Собственный опыт дает автору право судить о пагубности этого влияния, а возможность высказаться публично, не опасаясь преследования, он имеет благодаря своему положению добровольного изгнания.

Под псевдонимом Леукадио Добладо скрывался Хосе Мария Бланко Уайт — испанский писатель и журналист, который уехал в Англию в разгар Войны за независимость 1808–1814 гг., католический священник, перешедший в протестантизм и ставший яростным противником католицизма. Бланко Уайт прекрасно знал испанскую действительность, в совершенстве владел английским языком и близко общался с той частью интеллектуальной элиты, которая интересовалась испанскими делами:

он состоял в дружеских отношениях с Колриджем и Саути, входил в салон влиятельного либерального политика лорда Холланда.

Испания в «Письмах» Бланко Уайта была знакома английской протестантской публике по «черной легенде», ведущей свою историю от периода четкого противопоставления одного культурного «я» «другому», и в то же время с успехом удовлетворяла возникший в романтическую эпоху интерес к культурному «другому». Однако соответствие «Писем» читательским ожиданиям сочеталось с новизной, которая выделяла произведение Бланко Уайта среди обширного рынка литературы на испанскую тему. В глазах английской публики принадлежность Бланко Уайта к двум культурам делала его свидетельство более правдивым и более «настоящим», обосновывая его роль посредника и интерпретатора испанской культуры в глазах английской аудитории.

Концепция «точки зрения» в романах Д. Конрада и Ф. С. Фицджералда

Павлова Екатерина Владимировна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Флоберовский идеал «безличного искусства», в котором художник не должен ничего говорить «от себя», обязан выражать свою точку зрения только языком форм и образов, стилистически, был близок многим англо-американским писателям и поэтам рубежа XIX–XX вв. Представителям американского литературного ренессанса 1920–30-х гг. стояли на тех же позициях: В Америке «Флобером» становится Джозеф Конрад, «послефлоберовская» манера письма более всего привлекает Э. Хемингуэя с его тягой к правдивости в искусстве, к поэтам-флоберианцам причисляет себя Т. С. Элиот.

К mot juste стремился и зрелый Фицджералд. Пять лет, отделившие первый роман «последнего романтика Америки», «По эту сторону рая (1920) от «Великого Гэтсби» (1925), многое дали писателю. Если «По эту сторону рая» — роман с непродуманной композицией, роман, написанный человеком, который не знал, как пишется, и планируется роман, то в «Великом Гэтсби» и романе «Ночь Нежна» (1934) Фицджералд, по его собственным словам, будет «протестовать против бесформенности»[Letters: 482] своих первых двух романов.

Новый уровень мастерства, достигнутый американским писателем в третьем романе, переход Фицджералда от романа «насыщения» к роману «отбора», является, вероятно, следствием избрания романа Джозефа Конрада в качестве литературного образца.

Творчество и идеи «нового Флобера» были ближе таким американским писателям, как Ф. С. Фицджералд, Э. Хемингуэй, У. Фолкнер, чем творчество самого Флобера. Для Фицджералда особенно ценным наследием Конрада стал повествователь, интенсифицированное Конрадом открытие Г. Джеймса «точки зрения».

Джеймс впервые представил концепцию «точки зрения» (позже ставшей одним из ключевых понятий «новой критики» и названной русским ученым Б. Успенским центральной проблемой композиции произведения искусства) в эссе «Искусство прозы»(1884) и затем уточнил ее в предисловиях к романам «Женский портрет», «Княгиня Казамассима». П. Лаббок в работе «Искусство романа» (1921) систематизировал наблюдения Г. Джеймса и выделил два метода организации повествования — «панорамный» (метод Диккенса, Л. Толстого и Теккерея, где выражена авторская оценка описываемых событий) и «сценический», разработанный Г. Джеймсом и Г. Флобером, где автор растворяет себя в точке зрения персонажа.

Именно «сценический» метод развивает в своих лучших произведениях Джозеф Конрад, в романах «Негр с Нарцисса», «Лорд Джим», «Ностромо», «Сердце тьмы», «Тайфун», в повести «Юность».

Конрад становится главным авторитетом для Фицджералда в искусстве письма, о чем свидетельствуют письма Фицджералда к Хемингуэю, дочери Скотти, литературному редактору Максуэллу Перкинсу. В русской и зарубежной критике неоднократно отмечалось несомненное сходство композиции «Сердца тьмы» и «Великого Гэтсби». Сам Фицджералд признавался много лет спустя после написания «Великого Гэтсби», что к повествованию от первого лица он пришел благодаря Конраду (первый вариант романа был написан от первого лица). Фигура Марлоу у Конрада выполняет такую же функциональную роль, какую у Фицджеральда играет фигура Ника Каррауэя в «Великом Гэтсби». Это фигура повествователя, от первого лица, рассказывающего о событиях прошлого (функции повествователей, однако, у Конрада и Фицджералда оказываются различны, более того, помимо Марлоу в романе Конрада присутствует еще один рассказчик).

Если использовать терминологию Н. Фридмана, и Конрад и Фицджералд используют в своих произведениях повествовательную структуру «Я как свидетель», то есть повествователь в первом лице участвует в действии и комментирует его, используя как собственную информацию, так и полученную им из других источников.

Так, повествователь (и участник событий) Ник Каррауэй в «Великом Гэтсби» осенью 1923 г. возвращается к событиям, которые произошли год назад, пишет роман о Гэтсби с целью разобраться, что же тогда про-

изошло, изучает газеты, смотрит, что стало с людьми, которые бывали на вечеринках Гэтсби. Восстанавливая события, Карраузй пользуется различными источниками сопоставляет их, сомневаясь в правильности своей версии, постепенно становящейся не просто композиционным стержнем «Великого Гэтсби», но и его «главнейшим морально-историческим фактором» [Толмачев: 158].

Фицджералд в своих романах использовал не только композиционные приемы Конрада. Тема рока, крушения мечты, некоторые явные сюжетные переклички (например, «случайное» убийство Гэтсби заимствовано Фицджералдом из романа Конрада «Ностромо», где в конце романа героя тоже убивают «случайно», оба заглавных героя романов «Ностромо» и «Великой Гэтсби» далеко не сразу появляются на их страницах).

Конрад стал проводником флоберовских принципов в искусстве, исполняя роль, которую до него в американском романе исполнял Генри Джеймс, таким образом, придавая новый импульс в борьбе за форму романа на рубеже веков. Экспериментальные техники Конрада с повествователем без сомнения сказались на произведениях Фицджералда и его современников.

Прием точки зрения, введенный Г. Джеймсом и развитый Конрадом, приводит к отказу от всеведения автора и становится, по мысли немецкого исследователя Н. Фридмана [Friedman:109], причиной исчезновения «автора» — главным явлением литературы XX в.

Литература

Толмачев В. М. От романтизма к романтизму. М., 1997.

Friedman N. Point of view in fiction // The Theory of the Novel / Ed. by Ph. Stevick. New York, 1967.

The Letters of Scott Fitzgerald / Ed. by Turnbull. New York, 1963.

Истоки дорационального мышления в романе Г. Г. Маркеса «Сто лет одиночества»

Плужникова Камилла Николаевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Одним из главных условий выделения элементов магического реализма в произведении является дорациональное мышление персонажей — видение мира, позволяющее его носителям трактовать явления в системе координат, отличной от рациональных установок европейского сознания. Но каким образом герои романа «Ста лет одиночества» оказываются носителями дорационального мышления? Ведь, на первый взгляд, речь идет о деревне, основанной в середине XVIII в., в эпоху Просвещения, героя-

ми, предки которых были носителями европейской рациональной культуры. Как же получилось, что потомки испанской четы Игуаран, казалось бы, в силу своего происхождения обладающие рациональным взглядом на мир, настолько изменили своему прошлому?

Ответ на этот вопрос можно получить, проследив временные процессы в романе и выделив последовательную временную линию, ориентируясь на жизни персонажей и исторические элементы, присутствующие в тексте.

В тот момент, когда Игуаран решают покинуть Риоачу после осады города пиратами, основная линия повествования в романе разделяется на две. Первая — линия Игуаран-Буэндиа, со своими, не зависящими от остального мира перипетиями, вторая — линия внешнего мира. Самое важное в линии Игуаран-Буэндиа — ее статичность: укрывшись в начале XVII в. у индейцев, эти люди теряют какую-либо связь с внешней жизнью. Кроме того, герои, «адаптируя» свое сознание к реалиям горной деревушки, уходят «назад», ближе к мировосприятию индейцев. Сменяется четыре поколения, и молодой Хосе Аркадио Буэндиа решает конфликт согласно новоприобретенному «старому» кодексу: противник убит ударом копья в горло. Когда Хосе Аркадио и Урсула уходят из индейской деревни, чтобы основать Макондо, две линии романа — линия Буэндиа и линия внешнего мира — расходятся окончательно.

Присутствие линии внешнего мира в романе практически незаметно; в основном оно проявляется в деталях, расставленных в строго хронологическом порядке: от доспехов XV в., которые находит Хосе Аркадио Буэндиа, до дагерротипов и телеграфа. Каждая из этих деталей обозначает шаг вперед, который делает внешний мир, к которому постепенно приноравливается и Макондо. Чем дальше, тем, казалось бы, естественнее проходит эта адаптация — в Макондо проводят железную дорогу, налаживают почтовое сообщение.

Однако, несмотря на изменения, которые претерпевает Макондо, чем дальше, тем сильнее чувствуется диссонанс между внутренней жизнью Макондо и той жизнью, которая приходит извне. Так, вслед за рабочей забастовкой в деревне начинается неправдоподобно долгий дождь, длящийся почти пять лет, а после того, как муж-бельгиец Амаранты Урсулы заказывает себе самолет из Бельгии, рядом с Макондо ловят чудище, истекающее голубой кровью.

Многочисленные не вписывающиеся в действительность, казалось бы, уже полностью «цивилизованного» Макондо явления относятся к одному и тому же временному периоду. Неправдоподобно красивые, жестокие, сильные, грубые герои, носители одной характеризующей их черты, гиперболизированной до крайности, больше всего похожи на героев из ле-

генд позднего Средневековья, менталитетом которого обладали первые конкистадоры и к которому через двойной уход от внешнего мира пришел род Буэндиа. XV в. берется здесь за точку отсчета отчасти в связи со старыми доспехами, найденными Хосе Аркадио близ Макондо (редкий случай, когда автор комментирует возраст детали, появляющейся лишь однажды), отчасти с общей атмосферой глав, посвященных основанию и первым десятилетиям существования Макондо, где параллели с эпохой освоения американских колоний очевидны даже для неискушенного читателя.

Получается, что жители Макондо, ко времени основания деревни (середина XVIII в.) находящиеся по сознанию на уровне XV в., при первой же встрече с элементами внешней жизни сталкиваются с необходимостью в удвоенном темпе впитать многовековой опыт, пережитый остальным миром и к тому времени, когда исчезает Макондо, насчитывающий пятьсот лет. Неизбежным следствием такой спешки становится расхождение между внешним и внутренним: внешне макондианцы успевают за миром, но у них не хватает времени осознать полученный опыт, и в их мировидении все остается так же, как было при основании Макондо. Элементы именно этой картины мира периодически возникают в Макондо XVIII, XIX, XX вв. Вечный Жид и Ремедиос Прекрасная появляются через сто пятьдесят лет после того, когда их существование было бы логичным. Падре Никанор Рейна возносится над землей в конце XVIII в. Призрак Мелькиадеса появляется вплоть до середины XX в., а в последних главах в Макондо возвращаются цыгане и показывают те же самые фокусы, что показывали сто пятьдесят лет назад. Также крайне любопытны болезни, которыми в разное время страдают члены семейства Буэндиа: большинство их связано с осознанием времени. Хосе Аркадио к концу жизни кажется, что он навсегда остался в одном и том же дне. Фернанда дель Карпио в последние годы заводит привычку надевать позолоченную картонную корону: так она возвращает себе воспоминания детства. И Хосе Аркадио, и Фернанда, и Урсула, перед смертью разговаривающая с призраками и не узнающая живых, прячутся среди призраков прошлого, не имея сил удержаться в настоящем.

Таким образом, герои романа не только являются носителями дорационального мышления, но и не могут расстаться с ним тогда, когда это оказывается необходимым, и на протяжении всего повествования глазами героев мы видим реликтовую картину мира, поскольку маркесовские персонажи не сумели «вырасти» из той эпохи, в которой находились, и не успели адаптироваться к той эпохе, в которой оказались.

Проблема героя и его соответствия времени и месту в новеллистике Хулио Кортасара

Пономаренко Виктория Анатольевна
Студентка Ставропольского государственного университета, Ставрополь, Россия

Одним из основных методов художественного исследования в творчестве Х. Кортасара называют бунт против «тирании» времени и пространства. Бунты и перевороты предполагают дальнейшее установление собственных, альтернативных имеющимся, правил. В этой связи с неизбежностью возникает понятие игры, неизбежное при характеристике творчества аргентинского писателя. Игра «творит порядок», более того: «она есть порядок». [Хейзенга: 28]. Автор «играет» своими персонажами, но и герои в свою очередь устраивают собственные игры или же с готовностью участвуют в авторской игре. «Игра обособляется от «обыденной» жизни местом действия и своей продолжительностью. Она «разыгрывается» в определенных рамках пространства и времени. Ее течение и смысл заключены в ней самой» [Хейзенга: 27].

Герои новелл Кортасара ищут выход из деспотичной обыденности уютных квартир и настенных часов, где «нет лучшего места, чем диван в гостиной, и лучшего занятия, чем кофе, ликер и то, что зовется беседой» («Другое небо»), они хотят скрыться от разговоров о «долгах и ипотеках», о «красивых», «как реклама в журналах», «штучках» («Преследователь»).

Спасительным времяпрепровождением, убежищем кажется игра, и формы ее разнообразны. Это может быть «игра воображения», как в случае с героем-биржевиком из «Другого неба», пришедшие в агонии сны («Ночью на спине, лицом кверху») или жестокие шутки собственной психики, второго или даже первого «я» («Дальняя»), детские игры, где есть «свое королевство» («Конец игры»), игра в другого («Шаги по следам»); или, наконец, игра на саксофоне.

Затеваемые игры с разной степенью трагичности или иронии отражают попытки героев обрести себя настоящего, себя другого, нередко чужого и непривлекательного.

Постепенно приходит осознание того, что фантастичная игра — «реальнее», важнее действительности, хотя может обернуться катастрофой (герой «Рукописи, найденной в кармане» пытается найти свое счастье под землей, где, как ему верится, легче добиться «полного совпадения», надо полагать, времени и пространства, но цель остается недостижимой).

Игра диктует свои условия, расходящиеся с побуждениями героев: однажды нарушив представления о реальном, они испытывают соблазн

нарушить и правила игры, их стесняющей, что, в конечном итоге, уничтожает иллюзию, знаменует ее конец, и как следствие, поражение героев.

Литература

Хейзинга Й. Homo ludens. М., 2004.

Синестезия как способ восприятия действительности в стихотворениях Эльзе Ласкер-Шюлер

Туркатенко Арина Сергеевна
Студентка Московского государственного университета имени М..В. Ломоносова, Москва, Россия

Творчество Эльзе Ласкер-Шюлер принято рассматривать в контексте литературы немецкого экспрессионизма. Она известна не только как писательница и поэтесса, но и как одна из самых известных представительниц берлинской богемы начала XX в. (появление Ласкер-Шюлер на сцене «Неопатетического кабаре» в 1910 г.). Не вызывает сомнения, что произведения поэтессы могут служить ярким примером экспрессионистского мироощущения. Гораздо сложнее говорить о поэтике экспрессионизма в ее стихах; Ласкер-Шюлер не стремится ни к деформации языка, ни к его усложнению, она далека и от эстетики безобразного, и от характерного для экспрессионизма урбанизма. Поэтому весьма важным представляется такой способ характеристики поэтического метода Ласкер-Шюлер, который, учитывая своеобычность ее стихов, не отрицая ее родственность символизму, одновременно доказывал бы ее принадлежность к поэтическому экспрессионизму. Представляется, что с подобной задачей можно справиться, анализируя синестетические метафоры в произведениях Ласкер-Шюлер.

Как и многие другие экспрессионисты, Ласкер-Шюлер соединяет в своей поэзии на первый взгляд несоединимые компоненты, создавая строго индивидуальную картину мира, претендующую, тем не менее, на некую универсальность, «космичность». Синестезия — один из возможных способов соединения несовместимого путем «наложения» друг на друга продуктов восприятия разных органов чувств. Этот термин заимствован литературной наукой из психиатрии, где феномен «смешения чувств» первоначально считался формой умственного расстройства, атавизмом, признаком вырождения (М. Нордау) [Галеев: 201]. Начиная с Ш. Бодлера, синестезия видится весьма продуктивным художественным методом, неотъемлемой частью эстетики символизма [Блинов: 48]. В эпоху экспрессионизма возможность и даже неизбежность универсального, «слитного» восприятия действительности становится особенно ак-

туальной. В постницшеанском мире утраченного абсолюта и этической относительности лишенный ценностных ориентиров человек оказывается бесконечно уязвимым, но одновременно и наделенным своеобразной перцептивной свободой: восприятие окружающей действительности становится подчеркнуто личным, сознание освобождается от старых форм, на первый план выходят субъективные связи. Индивидуальное мирочувствование сильнее зыбкой реальности, которая творится заново, причем новая целостность может выстраиваться и как синестетическое единство, в котором звук, свет, запах, тактильное ощущение, вкус в равной степени оказываются проводниками некой поэтической правды. В творчестве Ласкер-Шюлер, где совмещаются специфические религиозность и богоискательство, любовная и семейная темы, сознание своего еврейства, синтетическое восприятие реальности всегда оказывается способом выжить, смириться с окружающим миром, оправдать свое поэтическое предназначение.

Реализуется такого рода перцептивный феномен в синестетических метафорах, основанных у Ласкер-Шюлер на неожиданных определениях, которые она дает в своей поэзии предметам и явлениям. В цикле «Моя прекрасная мать всегда глядела на Венецию» можно выделить стихотворение «Моя тихая песня» (1917). Многочисленные варианты его интерпретации возникают не в последнюю очередь благодаря созданным Ласкер-Шюлер неожиданным, на первый взгляд противоречивым образам: «И сладкие бури своими синими дуновениями / Делают мой сон теплей». Поначалу такие определения ставят читателя в замешательство, мир поэта похож на мираж, наваждение, галлюцинацию, ощущается жестокий разрыв между поэтическим восприятием и феноменами действительности, к поэзии катастрофически неприспособленной, далекой от «мира обетованного». Реальность чаще всего изображается как запутанное, «неправильное» пространство. В стихотворении «Иерусалим» (1943) Ласкер-Шюлер изображает древний город «застывшим» (или даже «окаменевшим»). Человека окружают камни, не оставляющие надежды на «цветение» жизни: «И смотрит твердо на путника земля» (слово «hart» изначально передает тактильное ощущение: таковы камни Вечного города на ощупь; следует учитывать и игру слов, т. к. переносное значение — «сурово»). Финал стихотворения подводит итог творческого поиска: «Ах, если б ты только пришел <…> на землю предков, / то ты сберег бы как дитя меня, / Иерусалим — познай же Воскресение!» Можно предположить, что синестетический метод служит не столько отделению должного от наличествующего, но и способом их сближения в отдельном творческом сознании, «связывающем» и «примиряющем». «Мир без центра» осваивается по частям ценой жертвенного поэтического усилия.

Литература

Галеев Б. М. Проблема синестезии в искусстве // Языки дизайна. 1993. № 1. С. 201–203.

Блинов И. И. Синестезия в поэзии русских символистов // Проблема комплексности изучения художественного творчества. М., 1980. С. 48–50.

Значимые фигуры в ранней прозе Роберта Вальзера

Филиппов Александр Олегович
Аспирант Института мировой литературы
имени А. М. горького, Москва, Россия

Творчество Роберта Вальзера делится на несколько периодов, смена которых связана с кочевническим образом жизни писателя. Самый ранний период — берлинский (ок. 1904–1914 гг.), это период создания, в первую очередь, большой прозы. Однако известно, что Вальзер тяготел к малым формам, зарисовкам, эссе, наброскам и фрагментам. Такова и его самая первая книга, «Школьные сочинения Фрица Кохера» (1904), где под одной обложкой объединены четыре текста: собственно «Школьные сочинения Фрица Кохера», а также «Служащий», «Художник» и «Лес», каждый из которых состоит из фрагментов, заметок. Благодаря фрагментарности первых книг, их свободной структуре и широте спектра затронутых тем, впоследствии ставших для Вальзера «программными», именно в ранней малой прозе следует искать основы поэтики романов и более поздних произведений писателя.

Одной из ключевых тем для Вальзера на протяжении всего творческого пути оставалась тема авторитета, услужения, сложная система взаимоотношений между подчиненным и начальником. Считается, что наиболее наглядно эта парадигма представлена в романах «Помощник» (1908) и «Якоб фон Гунтен» (1909), в первом в центре повествования слуга и его господин, во втором — будущий слуга, проходящий курс обучения. Новаторство Вальзера в разработке, да и во внимании к этой проблем е отмечается многими немецкими исследователями. Представляется интересным проследить, где лежат корни вальзеровского интереса к теме служения: более тонкие и неочевидные воплощения представлений об авторитете, житейской значимости скрыты в самых первых книгах Вальзера. Так, для Фрица Кохера, обеспеченного школьника старших классов, непререкаемым авторитетом обладают родители и господин учитель. Образ учителя зримо или незримо присутствует в каждом сочинении юноши, при этом не важно, на какую тему оно написано. Кроме того, учитель является основным источником комического. Несомненно, это одна из самых интересных и важных фигур в книге. Школа, мотив

воспитания служат предметом и многих других произведений Вальзера более позднего времени.

Из двух полюсов взаимоотношений слуга-хозяин Вальзера, разумеется, в силу присущей ему склонности к малому, больше привлекает слуга. Героем повести «Служащий» становится среднестатистический конторский работник, писатель сетует на недостаток внимания к этому персонажу: «Служащего еще никогда не делали предметом письменного сочинения, хотя он крайне знакомое жизненное явление. <…> Наверное, он слишком будничный, слишком безвинный, а также недостаточно бледный и опустившийся, недостаточно интересный персонаж, этот застенчивый молодой человек с пером и счетами в руках, чтобы служить материалом для господина сочинителя». Несмотря на то, что повествователь заметно симпатизирует юноше, поведение последнего в первую очередь определяется его отношениями с начальством, которое в традиционной для Вальзера манере представлено в ироничном свете.

Герой повести «Художник» также находится во власти своей покровительницы-меценатки. То, что к их отношениям примешиваются романтические чувства, лишь усугубляет подчиненное положение художника. Однако плен у графини сам художник характеризует как «острое и притягательное чувство». Так же его необъяснимо притягивает лес, который становится основным объектом изображения на его картинах. При этом в своем подчинении очарованию леса художник заходит настолько далеко, что отказывается от собственных творческих находок и стремится передать лес как можно реалистичнее. Таким образом, значимые фигуры не только вызывают иронию, но и обладают манящей, гипнотическо й силой, пусть ее давление и наскучивает героям. Каждый из них находит свой путь разрешения конфликта с авторитетом.

Наиболее полно притягательность значимых фигур раскрывается в «Лесе». Значимой фигурой здесь становится не человек, а природная, если не метафизическая сила. Лес занимает все пространство в тексте, является не только фоном всех немногочисленных происходящих событий, но и сам становится главным событием и содержанием произведения. Лес подчиняет себе поведение всех героев, манит и притягивает их.

Интересно, что в каждом тексте есть отсылка к следующему. Так в одном из сочинений Фриц Кохер пишет о даме и ее поклоннике, служащий оказывается в душе художником, а художник рисует лес, о котором идет речь в последней части книги. Иными словами, все тексты, собранные под обложкой первой книги Вальзера, объединены общим мотивом значимости и подчинения, в каждом случае интерпретированным по-разному. Примечательно и то, что конфликт со значимой фигурой всегда заканчивается у Вальзера ничем, никак не разрешается.

Как и в романе «Помощник», главный герой, слуга, не видит для себя иного выхода кроме как покинуть господский дом. Так же и художник однажды просто уходит от графини, а Фриц Кохер преодолевает влияние учителя с помощью иронии. Власть, подчинение и значимость персонажей, так же как и понятие сюжета и сюжетного развития, оказываются у Вальзера иллюзорными.

Даже исходя из поверхностного анализа ранних текстов Вальзера, очевидно, что мотив значимости, значимые фигуры и варианты разрешения конфликтов с ними в поздних текстах писателя берут начало в «Школьных сочинениях Фрица Кохера».

Метафоры откровения в «Письме» Гуго фон Гофмансталя

Черепанов Даниил Дмитриевич
Студент Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Эссе Г. фон Гофмансталя «Письмо» (1902) входит в цикл «Вымышленные диалоги и письма», создававшийся в 1902–1907 гг. — время, когда символист-Гофмансталь стремился творчески и критически осмыслить концепцию «мгновения-эпифании», творческого откровения, позволяющего «ощутить… мистическую связь жизни и мироздания», обещающего «упразднить парадигмы языка и рациональности». [Jander: 94; Pestalozzi: 129–138]. Непреходящий интерес исследователей к «Письму» связан с тем, что многие метафоры, постоянно встречающиеся в поэтическом и прозаическом творчестве Гофмансталя, достигают в эссе невиданной концентрации, более того, выстраиваются в стройную систему, дающую ключ к пониманию символов, выступающих в других произведениях как самостоятельные смысловые единицы, образы-загадки.

«Письмо» написано от лица лорда Чэндоса и адресовано Фрэнсису Бэкону. Речь идет о творческом кризисе, вынудившем героя отказаться от литературного творчества. Погружение героя в молчание сопровождается появлением в его жизни особого рода «возвышенных мгновений». Образный ряд подчинен задаче дать последовательное, системное описание творческого «откровения», серии родственных метафор призваны отразить тот или иной его этап.

В ключевой для данного эссе оппозиции «внутреннее — внешнее» с внутренним ассоциируется подлинная личность человека и «глубинная, истинная» сущность вещей. Это подчеркивается, например, с помощью необычных грамматических конструкций («in mich hineintrank“). Проникновение *внутрь* вещей (образ ключа, с силой вставляемого в замок, «перетекание», погружение в воду, питье) тождественно познанию, например:

«из Саллюстия в меня <…> переливалось <…> ощущение формы» (*пер. А. Березиной*). Упоминанию о подлинной, внутренней жизни, как правило, сопутствуют образы, связанные с жидкостью. Глаголы со значениями, родственными «течь», «перетекать», «струиться», предсказуемо возникают, когда речь заходит о соединении субъекта и объекта на глубинном уровне. Образ «сосуда» (лейка, «деревянное ведро», «сосуд откровения») объединяет «жидкое содержимое» и «подлинное», «внутреннее». Познание внутреннего связано с приятными вкусовыми и тактильными ощущениями («сладостная и пенящаяся пища духа», «теплое пенящееся молоко»). В другом случае герой удостаивается «откровения» при созерцании водной поверхности (зеркальная поверхность воды в лейке). Наибольшая выразительность достигается, пожалуй, в образе, соединяющем тактильный и визуальный компоненты: стремление познать античные мифы представлено как стремление проникнуть в «обнаженные блестящие тела, в этих сирен и дриад» и сравнивается с желанием «загнанного оленя» погрузиться в воду. Вкусовое ощущение, удовлетворение жажды, сочетается с образом блестящей гладкой поверхности, очевидно, влажной (примечательно упоминание Нарцисса, полюбившего собственное отражение в воде, и Актеона, увидевшего купающуюся Артемиду). Суть откровения — в ощущении связи («перетекания») между «глубинной, личностной частью» Я и «высшей жизнью», которая «переливающимся через край потоком» наполняет какой-нибудь повседневный предмет (лейку, забытую на поле борону, скромный крестьянский двор). Высшая степень откровения — в чувстве единства Я и мироздания, части которого также находятся в «пронизывающей» их гармонии.

В «Беседе о характерах в романе и в драме» (1902) противопоставление «внешнего и внутреннего» осмысляется критически: про осознающего бремя творчества художника говорится, что «мир для него — скорлупа выеденного яйца». Личность сравнивается с «огнем, пожирающим самое себя», с «печью стеклодува, в которой вязкая масса жизни получает форму» (*зд. и далее пер. мой. — Д. Ч.*). Как и в «Письме», обещавшем «язык более непосредственный, текучий, раскаленный», речь идет о выражении внутренней сущности человека. Демоническому началу в человеке в «Беседе…» соответствует образ «очага боли» («Schmerzensbrand“). В стихотворении «Когда наш пес утонул в Комо…» (1894) центральной является метафора питья, поглощения, в «Письме» обозначающая слияние с миром. Утонувший, исчезнувший в «золотой бледности» пёс становится поводом для размышления о погружении в вечно-прекрасное, о «единении всего в сущем».

Велико значение образов из «Письма» для понимания более позднего эссе «Монастырь святого Луки» (1908). Несмотря на то, что в тексте

не обсуждается природа эстетического откровения, прослеживается центральный мотив «Письма» (встреча с невыразимым высшим бытием). Речь идет теперь об атмосфере покоя: монастырь, окрестности, уклад жизни — «все дышит миром». Через жизнь монастыря и окружающей природы, которая уходит корнями в древность, герой прикасается к «невыразимому». Схема «внешнее — внутреннее» повторяется в образе «цистерны». В начале эссе появляется образ «чистого источника», из «струящихся вод» которого персонажи пьют (символ прикосновения к подлинной сущности в «Письме»); вдоль дороги течет ручей, наполняющий колодец. В конце рассказа «колодцем» называется «глубина веков», в которой и находится «недостижимое». В «Разговоре о поэзии» (1904) в образе «питательного золота из костного мозга вещей» объединены представление о художественном языке, открывающем доступ к внутренней сущности, и о ее восприятии, уподобленном еде или питью.

Таким образом, анализируя эстетическую программу Гофмансталя, следует помнить, что она отражена не только в собственно теоретических высказываниях, но и в ряде повторяющихся метафор-шифров, отчасти раскрытых в «Письме».

Литература

Jander, S. Die Poetisierung des Essays. Heidelberg, 2008.

Pestalozzi, K. Wandlungen des erhöhten Augenblicks bei Hofmannsthal // Basler Hofmannsthal-Beiträge. Würzburg, 1991.

Секция

«К 70-летию И. Бродского: И. Бродский в литературе и культуре XX в.»

Нестандартное употребление ономастических единиц в поэтических текстах И. Бродского

Ветлугина Анастасия Юрьевна

Студентка Казанского государственного университета имени В. И. Ульянова-Ленина, Казань, Россия

Предмет настоящего исследования — нестандартное употребление ономастических единиц, употребляющихся в текстах И. Бродского, в частности, тропы, базовым элементом которых стал оним. Нас интересует прежде всего процесс конструирования и структура подобных тропов, а также проблема определения их границ в тексте. Основой ономастиче-

ского тропа является его энциклопедическое значение или коннотации, приобретенные именем собственным (ИС) в узуальном употреблении.

1) ИС + энциклопедическая информация: *Зеркала копили там пыль, как зола Геркуланума, на обитателей…* (Геркуланум — город, погибший во время извержения вулкана); *Днем, когда небо под стать известке, сам Казимир бы их* [облака] *не заметил…* (К. Малевич — автор картины «Белый квадрат»,перед нами гипербола: облака настолько белые, что их невозможно различить на белом небе. И. Бродский довольно часто использует имя художника, чтобы подчеркнуть белизну предмета, ср: *Белый на белом, как мечта Казимира, летним вечером я, самый смертный прохожий, среди развалин…*Или: *Продолжающая… белеть а-ля Казимир на выстиранном просторе…*).

2) ИС + коннотация // ассоциация, связанная с ИС: *Я чувствую нутром, как Парка нитку треплет…* (ассоциация «Парка — нить» — прямая ассоциация, т. к. она основана на энциклопедических знаниях); *Сзади прялкой в груди Ариадна стучит…* (ассоциация, связанная с именем «Ариадна» → «клубок», но вместо прямой ассоциации ставится лексема, принадлежащая тому же семантическому полю: «Ариадна» → «прялка»).

3) Троп + отсылка к энциклопедической информации или коннотации. Информация сворачивается в одно слово, в целый оборот или отдельный троп. Это метафоры типа «А — новое В» («новый Дант», «Новый Гоголь», «новый Христос», «новый Фаэтон»,«современный Везувий»), где информация об ИС вложена в слово «новый»: *То ли дернуть отсюдова по морю новым Христом* («новый» подразумевает «как тот самый, который ходил по воде»).

В отдельных случаях границы тропа довольно четкие (*кренясь Пизанской башнею к бумаге, Мекка воздуха*). Однако размытые границы тропа — характерная черта идиостиля И. Бродского: один троп влечет за собой появление другого, дополнительного; отдельно взятые, они не воспринимаются как законченные. Например, метафора «мир — Англия»: *Мир сливается в длинную улицу, на которой живут другие. В этом смысле он — Англия.* Составляющие метафору элементы разбиты контекстом, помещенным внутрь самой метафоры, контекст выполняет функцию объяснения (почему мир — Англия?), таким образом строится прием нарочного разрушения тропа (ср. также *Вереница бутылок* ***выглядит*** *как Нью-Йорк, Шотландия нам* ***стала бы*** *матрас*).

Колизей — точно череп Аргуса, / В чьих глазницах / Облака проплывают, / Как память о бывшем стаде. Сравнение «Колизей — точно череп Аргуса» обуславливает следующую за ним развернутую метафору (тот случай, когда энциклопедическая информация об ИС представлена в виде тропа).

Следующий тип тропов — тропы, построенные на совмещении двух прецедентных текстов (элементов разных идиом, цитат, аллюзий и т. д.):

4) Прецедентное ИС + прецедентный текст: *Сколько льда нужно бросить в стакан, чтоб потопить Титаник мысли?* (прецедентное ИС «Титаник» + ассоциация к нему — «айсберг, лед» + идиома «буря в стакане воды»).

Такие случаи — примеры тропов, которые возникают за текстом [Полухина], когда в сознании читающего реконструируются сразу несколько прецедентных текстов или метафор. К примеру, в стихотворении «Голландия есть плоская страна», три метафоры («Голландия — плоская страна», «Море — Голландия», «воспоминания — Голландия») существуют изолированно, но, если убрать одну из них, затекстовая метафора («воспоминания — море») считываться не будет. В данном случае Бродский крайне растягивает границы тропа.

Затекстовые тропы являются также и приемом языковой игры, которая появляется на грани прямого и переносного прочтения прецедентных текстов, фразеологизмов, библейских цитат, т. е. прямое и переносное значение сталкиваются в одном контексте: *Я затвердел, как Геркуланум в пемзе, и я для вас не шевельну рукой* (сравнение себя с городом, застывшим в вулканической лаве). Троп представляет некое внутреннее состояние равнодушия, бесчувственности. Следующий за тропом контекст — прямое прочтение искаженного фразеологизма «не шевельнуть пальцем». Языковая игра, совмещение исторического плана и современного формирует за текстом образ физической окаменелости.

Независимо от того, к какому из вышеназванных типов относится троп, ИС — его структурный центр, «тело» тропа формируется из информативно-ассоциптивного поля онима.

Неомифологизм поэзии И. Бродского

Климова Светлана Андреевна
Аспирантка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

XX век, как справедливо указывают многие его исследователи, стал временем «ремифологизации» литературы; эта тенденция, безусловно, затронула и поэзию И. Бродского.

Что касается изучения мифа в творчестве Иосифа Бродского, исследователи предпочитают анализировать отсылки к античной мифологии, отдельные стихотворения с «мифологическим» сюжетом. Между тем, формы мифологизирования в литературе и в поэзии Бродского в частности не сводятся к созданию «вариаций на тему» мифа с многочисленны-

ми аллюзиями на мифологические сюжеты, мотивы и образы. Это может быть также использование архаических представлений о мире и воссоздание некоторых черт мифологического мышления. Данная работа предлагает несколько иной ракурс, с которого может быть продолжено изучение мифа в поэзии Бродского, а именно обозначает формы проявления в ней закономерностей архаического мышления и мифологической картины мира, а также отмечает особенности неомифологизма, нашедшие отражение в творчестве поэта.

Рассмотрим мифопоэтические черты, характеризующие модель мира поэзии Бродского:

1. Двуединая связь диахронического (рассказ о прошлом) и синхронического (средство объяснения настоящего, а иногда и будущего) аспектов. Для поэзии Бродского интерес к связи времен весьма характерен, и отчасти он обусловлен особой позицией лирического героя — взглядом, по любимому латинскому выражению Бродского, sub specie aeternitatis («с точки зрения вечности»). Также он проистекает из обращения поэта к памяти не только исторической, но и культурной, из стремления наполнить стихотворение затекстом с помощью системы реминисценций, отсылок к произведениям разных эпох, стран, авторов.

2. В лирике Бродского мы встречаем тесную связь макро- и микрокосма, человека и космоса, предполагающую антропоморфные описания последнего (стихотворения «Я был только тем, чего…», «Мир создан был из смешенья грязи, воды, огня...»). С олицетворением пространства и времени сталкиваемся также, к примеру, в «Литовском дивертисменте» (1971), а в «Эклоге 4 (зимней)» — с таким определением: «Время есть мясо немой Вселенной».

Для лирики Бродского всегда была характерна космическая образность, (например, описание сети телефонных проводов как «проволочного космоса», («Как жаль, что тем, чем стало для меня…»), а также сюжет вторжения космоса, несущего разрушение, в жизнь (например, в стихотворении «На виа Фунари»).

3. Поэзии Бродского присущи архетипические бинарные оппозиции «жизнь — смерть», «прошлое — настоящее», «вещь — пустота», «ад — рай» и другие. Однако его новаторство в том, что эти понятия теряют свою первичную антиномичность: жизнь не лучше смерти, а рай — ада, будущее и настоящее не отличить от прошлого, а оледенение или окаменелость (превращение в вещь) — только шаг по направлению к пустоте, застывание перед исчезновением.

Теперь же кратко наметим основные особенности неомифологизма, присущие и лирике Бродского:

1. Господство над лирическим героем трансцендентальной силы, исходящей уже не от внешней природы, но от сотворенной им цивилизации, а также не героический, а трагический характер мироощущения.

2. Проникновение повседневности в мифологизм, вследствие чего возможен его синтез «с натуралистически-бытовой, протокольной манерой письма» [Аверинцев, Эпштейн: 224]. Поэзии Бродского это в значительной мере свойственно из-за особой отстраненной позиции лирического героя, а также вследствие пристального внимания поэта к быту прежде всего в предметных, вещных его проявлениях. Достаточно вспомнить раннее «Я обнял эти плечи и взглянул…», где за констатацией факта объятия следует описание интерьера комнаты. Данные свойства поэзии Бродского приводят к монотонной интонации, порой вплоть до тона журналистской заметки, которая может появляться в стихотворениях даже «возвышенной» тематики, в том числе имеющей отношение к мифологическому дискурсу, о которой обычно принято писать соответствующим слогом.

3. Новый миф, в отличие от традиционного, соединяется с психологизмом. Психологическая углубленность поэзии Бродского и тотальное одиночество его лирического героя обусловливают интерес поэта к мифологическим образам в основном постольку, поскольку они могут метафорически указать на одиночество человека в мире, которое так или иначе лежит в основе внешнего конфликта всех его стихотворений, полностью основанных на мифологическом сюжете («Дидона и Эней», «Одиссей Телемаку», «Итака», «Дедал в Сицилии»), и именно поэтому так часты обращения поэта к образу странствующего Одиссея. И, разумеется, внутренний мир героев Бродского гораздо более глубок и сложен, чем это было и могло быть в мифологическом тексте, и именно он, а не внешние действия и события, является предметом изображения.

4. Характерная особенность современного мифологизма состоит в том, что он «носит не наивно-бессознательный, а глубоко рефлектированный характер» [Там же: 224], и этим обусловлена связь неомифологизма с философией, интеллектуалистический подход к мифу. Вне всякого сомнения, интеллектуализм и философская углубленность поэзии, преобладание рационального над чувственным являются отличительными чертами поэзии Бродского. Эти черты распространяются и на его мифологизм, который предполагает использование и переработку образов, мотивов, сюжетов, принадлежащих философии Гесиода, Платона, стоиков, других авторов, а также вторичное преобразование «авторских» мифов (к примеру, статуарный миф, имеющий истоком творчество Пушкина).

Таким образом, в поэзии И. Бродского присутствует обращение не только к мифологическим мотивам и образам, но и к общим закономер-

ностям мифологического мышления: поэт выстраивает собственную модель мира, во многом используя особенности модели мифопоэтической.

Литература

Бродский И. А. Стихотворения: В 2 т. СПб., 2007.

Аверинцев С. С., Эпштейн М. Н. Мифологизм в литературе XX века // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 224–225.

Образ рыбы в венецианском тексте русской литературы (на материале творчества И. А. Бродского)

Кунусова Алина Нагиевна
Аспирантка Астраханского государственного университета, Астрахань, Россия

Концепт «рыба», как известно, является одним из важнейших звеньев в реконструкции архетипической картины мира. Символика образа рыбы разнообразна и многозначна, что обусловлено архаичностью концепта и в связи с этим полиаспектностью его трактовок. Особый смысл приобрела «божественная» символика образа. Греческое слово «ихтис» (в переводе «рыба») было трансформировано в акроним «Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Ὑιὸς Σωτήρ», демонстрирующий основные установки христианского верования: Иисус Христос, Сын Божий, Спаситель. Кроме того, в раннехристианский период одной из номинаций Христа была «Рыба», а христиан называли «рыбаками».

Образ рыбы нашел отражение как в фольклорных, так и литературных жанрах русской литературы. Однако его концептуальная значимость была актуализирована в полной мере, на наш взгляд, лишь Иосифом Бродским. Обращению к данному образу, по словам самого поэта, способствовало следующее: «Я всегда знал, что источник этой привязанности где-то не здесь, но вне рамок биографии, вне генетического склада, где-то в мозжечке, среди прочих воспоминаний о наших хордовых предках, на худой конец — о той самой рыбе, из которой возникла наша цивилизация. Была ли рыба счастлива, другой вопрос» [Бродский 2005: 101].

Анализируемый образ в творчестве Бродского многогранен. В стихотворении «Рыбы зимой» он соотносится с мотивом немоты: *Рыбы / всегда молчаливы, / Ибо они — / безмолвны* [Бродский 2001: 77]. От констатации рыбьего безмолвия автор переходит к раскрытию и усложнению образа: безмолвная рыба репрезентируется как проекция самоидентификации поэта: *Так, забыв рыболова, / Рыба рваной губою / Тщетно дергает Слово* [Бродский 2001: 157]. Кроме того, рецепция образа рыбы проявляется в оппозициях знание / незнание, свобода / несвобода: *Только рыбы в мо-*

рях знают цену свободе, но их / немота вынуждает нас как бы к созданью своих / этикеток и касс [Бродский 2001: 294]. Образ рыбы как воплощение любви — одна из любимых метафор Бродского: *А ее любовь / была лишь рыбой* [Бродский 2001: 294]. Христианская символика также была вписана в «рыбий» контекст творчества Бродского: *Глушеною рыбой всплывая со дна, / так тень моя, взапуски с небом, / повсюду начнет возвещать обо мне / тебе, как заправский мессия* [Бродский 2001: 184].

Таким образом, рецепция образа рыбы в творчестве Бродского довенецианского периода неоднородна, полифонична и сводится, на наш взгляд, к цикличности. Образ эволюционирует от представителя подводного царства (собственно рыба) и, преломляясь через земное бытие (человек, его чувственный мир сравнивается с рыбой), устремляется к вершине — образу Бога, истоки которого соотносятся с образом рыбы.

Образ рыбы нашел продолжение и в венецианском тексте Бродского. Обращение поэта к «рыбной» тематике обусловлено рядом причин. Во-первых, это один из характерных для всего творчества Бродского образов, который кумулирует в себе глубокий культурный подтекст. Во-вторых, рыба как эмблема Венеции играет заметную роль в формировании имиджа города, став его «визитной карточкой». Действительно, очертания Венеции с высоты птичьего полета имеют сходство с формой рыбы, тело которой пересекает водное пространство Большого канала; «на карте город похож на двух жареных рыб на одной тарелке…» [Бродский 2005: 128].

«Рыбная» образность венецианского текста выдержана в стилевых рамках многих произведений поэта. Здесь следует отметить раннехристианскую символику образа Христа, на которую ссылается поэт в стихотворении «Лагуна»: *предок хордовый Твой, Спаситель / зимней ночью в сырой стране* [Бродский 2001: 368]. В этом произведении искомая лексема (рыба) не эксплицируется и реализуется посредством замены иноязычным словом (фиш) либо с помощью сужения образа (лещ). В «Венецианских строфах» образ рыбы представлен более широко и частотно, претендуя на главную роль в стихотворении. Если в предыдущем творении поэта образ сужался, то в этом он, напротив, актуализируется в оригинальной и удивительно меткой «рыбной» метафорике. Венеция — «город рыб» — предстает перед нами огромным аквариумом «с запотевшим стеклом», в котором мы наблюдаем лещей и окуней, окна с «золотой чешуею», словно угорь, вьющуюся улицу, площадь-камбалу, нерест зеркал и др. [Бродский 2001: 487–488].

Яркая образность концепта «рыба» и его маркированность стали, на наш взгляд, катализатором появления реминисценций и аллюзий. Так, в стихотворении «Венецианский кот» Евгения Рейна, образ рыбы, хотя и лишен номинации, но имплицитно выражен сигнатурами: «чешуя

из янтаря», «частая сеть» — эти атрибуты позволяют нам восполнить мнимую лакунарность анализируемого образа. Данное стихотворение отсылает нас к эссе Бродского «Набережная неисцелимых», в котором повествователь, прогуливаясь по Венеции, вдруг понимает что он — «Кот. Кот, съевший рыбу». Не только отечественные, но и зарубежные поэты отметили концептообразующий в творчестве Бродского образ рыбы (см. Д. Уолкотт).

Итак, образ рыбы активно включен в венецианский текст Иосифа Бродского и занимает важное место в концептосфере его творчества.

Литература

Бродский И. А. Набережная неисцелимых: Эссе. СПб., 2005.
Бродский И. А. Стихотворения и поэмы. М., 2001.

Секция

«К 140-летию И. А. Бунина: Язык и творчество И. А. Бунина»

Православная лексика в стихотворениях И. А. Бунина

Мещерякова Алиса Александровна
Соискатель, Тольяттинский государственный университет, Тольятти, Россия

Роль церковнославянского языка в истории русского литературного языка, в истории духовной жизни русского народа велика. Посредством церковнославянских слов шло восприятие русским народом христианской религии [Виноградов и др.]. Исследователи отмечают, что контраст использования славянизмов в XX в. по сравнению с пушкинским временем весьма разителен. Однако на рубеже XIX–XX вв. элементы церковнославянского языка широко представлены в языке поэтов, которые создавали произведения высокого духовного настроя.

Анализ поэтического творчества И. А. Бунина показал насыщенность его текстов лексикой проповеди, богослужений и притч: *Лик богоматери… благостен и тих* («Парус»); *хлад… епитрахили* («Васильевское»); *образ чудотворный… в огнях лампад* («Святитель»); *пред божьим алтарем* («Тора»).

Использование слов, отражающих связь с церковными референтами (*причастие, четки, крестить, антихрист, праведник, обет, воинства святые, молитва, риза, плащаница* и др.), позволяет автору передать

свою принадлежность к русской христианской культуре: *В часовне лампада меркнет* («Октябрьский рассвет»); *Звон к вечерне* («Гаснет вечер, даль синеет…»); *Погост, часовенка над склепом, Венки, лампадки, образа* («Портрет»); *За завесой царские врата* («Темень. Холод. Предрассветный Ранний час…»); *Но ангелы ликуют в вышине: Бессильны, Смерть, твои угрозы!* («Старинный образ»).

Слова богословия в поэтических текстах И. А. Бунина выступают в своих прямых значениях: *гневить печалью бога* («Опять холодные седые небеса…»); *гробы святых, запрестольный крест, таинство сыновнего распятья, бог-отец* («Свет»); *водил господь мое ветрило* («В полуденных морях, далеко от земли…»).

Если лексика богослужения используется в прямом значении, то связь общеупотребительной книжной лексики с темой христианского мировоззрения является опосредованной образными коннотациями: зимние вьюги — *предтечи весенние* («Ветер осенний в лесах подымается…»); тополь — *ладаном благоухает* («Под вечер»); отцовское благословение на замужество — *женское причастье* («Дочь»). Имея книжную окрашенность, лексика богословия может сочетаться со словами разговорного стиля: *По лесам бежала божья мать, / Куньей шубкой запахнув младенца* («Бегство в Египет»).

В стихотворениях «Белый свет», «В Гефсиманском саду», «Господь скорбящий», «Иаков», «Новый завет» Бунин осмысливает проблемы человека с позиции православия. Так, стихотворение «Святой Прокопий», восходя к жанру притчи, обличает человека в жестокости:

Согнуся и трясыйся и отчаяв
Спасение себе.– Благословенно
Господне имя! Пси и человецы
— Единое в свирепстве и уме.

Главную мысль притчи помогают понять славянизмы *мраз, град, нощию, Юроде;* местоимения: *некая, инии*; наречия: *паче, токмо, паки;* существительные: *ветр, храмина, пси, человецы*. Автор использует аористные формы, имеющие значение законченного действия в прошлом: *бысть, спаде, засыпа, пострада, согретися, хоте, прииде, обрете, ляже, бегоша, возвратися*; имперфектные формы, которые передают длительность действия, происходящего в прошлом: *померзаху, падаху, затворяху, бияху*.

Для Бунина важно показать отношение человека к вере, церкви и Богу. Для этого автор обращается к архаизмам, используя так называемые лексические архаизмы, обозначающие названия частей человеческого лица и тела: *Девушкой-невестой снится мне Весна: Очи голубые, личико худое* («В стороне далекой от родного края…»); *Зачем зеленым клонится челом*

Та ива, что могилу осенила («Зачем пленяет старая могила…»); *Знойный ветер с юга веет, Как дыханье милых уст* («В караване»).

Анализ стихотворения «Малайская песня» показал, что в первых двух строках архаизм «*уста*» имеет положительное сравнение: «*Твои уста — пчелиный мед*», в последующих же двух строках использовано слово «*рот*» с отрицательной коннотацией: *уста* лгать не могут, лгать может только *рот*:

Твои уста — пчелиный мед,
Твой смех счастливый — щебет птиц…
О, женщина! Люби лишь раз!
Твой смех лукав и лгал твой рот.

Нравственная оппозиция «грех-праведность», «с Богом — без Бога» раскрывается благодаря употреблению слов с отвлеченным значением: *Безнадежной скорбью истомлен* («Первая любовь»); *Но нищета смиренна* («На обвале»); *Темный ликом, в муках крестных* («На пути из Назарета»).

В поэтических текстах Бунина встречаются типичные церковнославянские формы местоимений *ея, мя*: *Радость и гибель ея / Служат нетленному и неизменному — / Вечной красе Бытия!* («Ветер осенний в лесах подымается…»); *О боже! Дай опору вере / И укрепи мя на борьбу!* («Матфей прозорливый»).

Автор обращался к формам двойственного числа: *Порой в алтаре он скрывался, / Светился на двери косой — / И снова народу являлся, / Большой, по колена босой* («Михаил»).

Также он использует форму М. п., ед. ч. *на утре*: *На утре дней моих попрала смерть, как бог. / И увела в мир вечный и чудесный!* («1885 год»).

Таким образом, поэзия И. А. Бунина передает христианское мировосприятие автора. Слова отвлеченной семантики, слова, относящиеся к области религии, церковного быта, морали, философии и культуры, наполняют поэзию Бунина. Это позволяет автору отразить в поэтическом тексте высокий художественный настрой, целомудренность, уравновешенность чувств.

Литература

Бунин И. А. Собрание сочиненій: В 6 т. М., 1987–1988. Т. 1.

Виноградов В. В. Избранные труды. История русского литературного языка. М., 1978.

Секция

«К 150-летию А. П. Чехова: А. П. Чехов сквозь призму литературоведения и лингвистики»

А. П. Чехов сквозь призму У. Шекспира

Артемьева Людмила Сергеевна
Студентка Нижегородского государственного лингвистического университета имени Н. А. Добролюбова, Нижний Новгород, Россия

В мемориальном фонде дома-музея А. П. Чехова в Ялте хранится книга из личной библиотеки писателя «Гамлет принц Датский. Трагедия в пяти действиях Виллиама Шекспира. Перевод с английского Н. А. Полевого»: «Книга изрядно зачитана, с пометами-отчеркиваниями, сделанными красным и синим карандашами в характерной чеховской манере; разные цвета — одно из подтверждений неоднократного обращения владельца к этому изданию» [Головачева: 39].

Материалом исследования является рассказ А. П. Чехова «Страх» (1892), который интересно соотнести с трагедией У. Шекспира «Гамлет».

Герои А. П. Чехова говорят о гамлетовском страхе смерти (так называемом «the dread of something after death» III, 1 [Shakespeare: 688]) — эта тема становится в рассказе основной. Она затрагивает высшие вопросы бытия: цена жизни и цена смерти; человека неизбежно охватывает трагический страх перед небытием.

Само заглавие «Страх» напоминает аристотелевское определение трагедии, несущей идею неизбежной гибели, хотя фабула чеховского рассказа включает в себя события частные, бытовые, а персонажи — Дмитрий Петрович Силин, его жена Мария Сергеевна и безымянный рассказчик вовсе не обладают шекспировскими страстями.

Силин и его приятель едут «от нечего делать» [Чехов: 182] в другое село, где Дмитрий Петрович исповедуется своему другу: исповедь — это возможность приближения героев к правде, первое столкновение рассказчика со страхом и непониманием, но вопреки ожиданиям доверие оборачивается предательством друга и изменой жены.

Отношение к страху смерти у А.П. Чехова и У. Шекспира различно. Для чеховского Дмитрия Петровича это нечто абсурдное: в первую очередь он боится обыкновенной жизни вокруг него и, обвиняя Гамлета в том, что тот не видит страшного в самой действительности, считает смерть единственным выходом за грань «круга лжи» [Чехов: 185], — смерть не может быть такой же пугающей, как жизнь.

С переводом Н. А. Полевого в отечественную литературу приходит понятие русского гамлетизма. Гамлет в переводе Н. А. Полевого —

это обессиленный Гамлет: ему тягостна жизнь, но страх смерти не дает ему решиться на действие. Герой А. П. Чехова обвиняет именно такого Гамлета. И он сам, несмотря на свою фамилию «Силин», не может ни воспользоваться единственно достойным, по его мнению, выходом, ни увидеть происходящее в его истинном свете, как это делает герой У. Шекспира.

По мысли шекспировского Гамлета, так называемый страх смерти заставляет людей терпеть прижизненные невзгоды, а не стремиться к неизвестным, скрытым смертью, а значит, беды есть и в земной и в загробной жизни, — мироустройство насквозь поражено болезнью.

Принц понимает, что смерть не может быть выходом из порочного круга, но является его частью. Это понимание приходит к нему лишь после встречи с Призраком. Отец Гамлета принадлежит ушедшей доблестной эпохе, и именно его смерть обнаруживает гниль всего мира. Помня об отце, Гамлет оказывается связанным с прошедшим веком, но сам он уже является частью нового, порочного времени. Он становится переходной фигурой в смене веков, и потому трагичной, но все еще способной к великому поступку.

Однако чеховский герой отрицает задаваемые принцем вопросы. Будучи близок ему в *предчувствии*, в *полузнании*, Силин оказывается не близким Гамлету по силе духа: для него все проблемы, все беды заключены в интимно близком ему настоящем, с прошлым же — в его героическом смысле — он никак не связан. Его *непонимание*, *предчувствие* неправильного не противопоставляют его миру, но он оказывается органичной его частью: он с самого рождения заключен в этот порочный круг, и, как бы ему ни хотелось выбраться из него, такое существование для него естественно. А. П. Чехов изображает обычную, несчастную жизнь простых, обыкновенных людей, которые подвластны каким-то высшим силам, непонятным для них и необъяснимым. Их век «вывихнут», но память об истинном и настоящем уже утрачена.

Благодаря соотнесению с трагедией У. Шекспира намечается противопоставление двух миров: правильного и неправильного, хотя персонажи первого находятся вне чеховского текста.

Мир обыкновенного человека, земной мир со всеми его бедами, несправедливостями отрицает героический мир (символом которого является Призрак отца Гамлета, с которым связан и сам принц). Между ними слишком большой разрыв, чтобы обыкновенный человек мог понять тот высокий и далекий мир, ту давно ушедшую эпоху доблести.

Формальное построение рассказа А. П. Чехова повторяет структуру трагедии, но его содержание ей не соответствует. Обладая формальными признаками трагедии, рассказ А. П. Чехова не реализует знаменитую

аристотелевскую триаду — сострадание, страх, катарсис, остается только страх. И хотя страх этот не драматический и возник как изначально существующее явление в законе бытия, он не менее мучителен. Герои свыклись со своими страданиями и покорно принимают новые горести, — в их жизни ничего не меняется, она остается прежней вне зависимости от происходящих событий, и сами герои никак не пытаются это изменить. А страх не дает героям выбраться из порочного круга и узнать правду.

Литература

Аристотель. Поэтика. Риторика. СПб., 2007.
Головачева А. Г. Пушкин, Чехов и другие: поэтика литературного диалога. Симферополь, 2005.
Чехов А. П. Собр. соч.: В 12 т. М., 1962. Т. 7.
Shakespeare W. The Complete Works of William Shakespeare. London, 2007.

«Язык четырех стихий» в рассказе А. П. Чехова «Степь»

Галиева Марианна Андреевна
Студентка Ивановского государственного университета, Иваново, Россия

«Я взял степь, которую давно уже не описывали. Каждая отдельная глава составляет собой рассказ <…> Я стараюсь, чтобы у них был общий запах и общий тон…» [Чехов: 519] — так писал сам А.П. Чехов о своем рассказе «Степь» в письмах к Д.В. Григоровичу. Можно сказать, что автор своими словами уже охарактеризовал произведение — действительно, такой степи с «лиловой далью, ночными грозами, жидами, овцеводством», такой живой, но в то же время «душной» и мертвой степи не было на страницах русской классики. Чтобы в этом убедиться, нужно непосредственно разобрать пространственно-временную модель рассказа.

С самого начала в тексте дает о себе знать натурфилософский язык четырех стихий: «земля», «вода», «воздух», «огонь» [Гачев: 6]. Вспомним, что герои, в особенности Егорушка, ощущают на себе действие сил природы: «что-то теплое коснулось Егорушкиной спины, полоса света, подкравшись сзади, шмыгнула через бричку и лошадей <…>» [Чехов: 76] — действие «огня», который заражает своей энергией и воздух: «как душно и уныло!» [Там же: 77]. Это характеризует путь, который, в первую очередь, оказывается испытанием для Егорушки. У мальчика свое пространство, свой хронотоп. Этот герой живее и больнее всех реагирует на происходящее, в то время как его дядя (над ним А.П. Чехов шутит с самого начала повествования) и остальные не живут в данный момент времени: «Первый о чем-то сосредоточено думал и встряхивал головою, чтобы прогнать дремоту» [Там же: 73]. Егорушка также нахо-

дится под влиянием воды. Вода «живая», свежая [Там же: 80]. Остается одна неподвластная стихия — земля, которая пока на определенном этапе не хочет принять «бричку». Натурфилософский язык представлен в символах, иначе говоря, у каждой стихии есть свои представители или посланники — они тем или иным образом влияют на Егорушку и формируют его как личность.

Герои «Степи» находятся в замкнутом, строго ограниченном пространстве — землей, «раскинувшимся», бесконечным, бездонным небом и холмами, не позволяющими людям выйти за пределы данного. Заметим, что в рассказе действуют два хронотопа — мир «живых» (их значительно меньше) и мир воспоминаний, прошлого, мир «мертвых». Также все живое (оно-то и манит, зовет за собой Егорушку) движется в определенном направлении — влево: «Бричка ехала прямо, а мельница почему-то стала уходить влево [Там же: 80]; «Вода падала на землю и <…> быстро бежала куда-то влево» [Там же: 80], а когда большая часть событий уже свершилась, мы снова замечаем: «налево всходит луна» [Там же: 105]. Вектор движения этого мира расходится с движением брички, которая пока «не определилась», куда ехать: «точно она [бричка] ехала назад, а не дальше» [Там же: 88], хотя внешняя цель задана — Кузьмичев и отец Христофор едут продавать шерсть. Такое состояние В. Тэрнер называет «лиминальностью», т. е. объект, пребывающий в нем, представляет собой «ни то ни се», они ни здесь ни там; они — в промежутке между положениями» [Тэрнер: 169]. Сам Егорушка — «выходец с того света» [Чехов: 85], как видит его мальчик Тит. Но главный герой чувствует мир, открывает его тайны, правда, при этом проходит через суровые испытания. Испытания «четырьмя стихиями» закаляют его дух, поэтому он «понесся с необычайной быстротою за убегавшею далью» [Там же: 86] — Егорушка вырывается из круга событий, сливается с движением природы. Несмотря на это, его продолжает искушать царство «мертвых»: герой находится между двумя крестами, которые, как он сам замечает, были одинаковыми, спустя некоторое время он еще раз возвращается к той неразрешенной сцене у костра (предвестье болезни мальчика) — в тексте действует модель параллельных, циклическое время. В пространстве этого можно говорить о дублетности, сам Егорушка всегда пребывает между дублетами. Этот принцип распространяется почти на всех действующих лиц рассказа, и только сильнейший сможет вырваться из круга событий, из круга Сансары. Вспомним, что, сидя у реки, герои едят рыбу, раков — так проявляет себя мотив поедания «красной» пищи. В Древней Греции на такую пищу был наложен запрет (ягоды, фрукты, омар, бекон и многое другое красного цвета), ее можно было употреблять только в один из дней — праздник в честь мертвых [Грейвс: 212]. Все едят суп из раков, и только старик

Пантелей сторонится такой еды, так как сам он уже принадлежит царству «мертвых». Его символ — кипарисовая ложка с крестиком — как все замечают, очень необычная — есть символ смерти. Кипарис, в соответствии с языком цветов, обозначает смерть, траур либо сожаление. Пантелею в рассказе соответствует отец Христофор (они дублеты), который, заметим, «издавал запах кипарисов». В конце своих путешествий мальчик постигает иное пространство, т. к. его покидают отец Христофор и Пантелей. Таким образом, нарушается принцип дублетности, приводивший к замкнутости. Оба героя — и отец Христофор, и Пантелей — чувствуют приближение смерти, но через такую жертву Егорушка обретает новую жизнь, приобщается к силам природы, земли.

Литература

Гачев Г. Д. Национальные образы мира. Космо — Психо — Логос. М., 1995.
Грейвс Р. Алфавит деревьев // Грейвс Р. Белая Богиня: Историческая грамматика поэтической мифологии. Екатеринбург, 2007.
Тэрнер В. Лиминальность и коммунитас // Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983.
Чехов А. П. Степь // Чехов А. П. Собр. соч.: В 8 т. М., 1970. Т. 4.

Цветообозначения в текстах А. П. Чехова

Гончарова Наталья Владимировна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Предметом анализа являются слова со значением цвета в произведениях и переписке А. П. Чехова. Исследование проводилось на материале полного электронного корпуса текстов писателя, создаваемого в ЛОКЛЛ филфака МГУ. На данный момент в результате сплошного анализа текстов и снятия многозначности получен полный список таких слов.

По цветовому значению слова были поделены на 10 основных групп и 5 дополнительных. Каждая из основных групп («красный», «рыжий», «желтый», «зеленый», «синий», «лиловый», «белый», «серый», «черный», «коричневый») получила наименование по наиболее частотному ее представителю. «Сведение» цветообозначений в группы производилось на основе 12 основных цветообозначений [см. Василевич и др.]. Однако два цветообозначения — «розовый» и «голубой» — были включены в группы «красный» и «синий» соответственно. В качестве дополнительных были выделены следующие группы: (11) цветообозначения, обозначающие смешанные цвета (типа «желто-зеленый» и «серо-голубой»); (12) слова, обозначающие наличие цвета («цветной»); (13) отсутствие у денотата цвета («бесцветный»), (14) однотонность денотата («одноцветный») или (15) его «пестроту» («разноцветный»).

Был проведен анализ общей частоты употребления и продуктивности для каждой из выделенных групп. Вот результаты этого анализа:

Группа	Количество употреблений в корпусе	Продуктивность	Самое распространенное цветообозначение (с количеством употреблений)
Белый	1663	84	Белый (663)
Красный	1407	95	Красный (620)
Черный	885	47	Черный (601)
Желтый	467	46	Желтый (114)
Цветной	466	36	Цвет (160)
Зеленый	469	21	Зеленый (277)
Синий	371	29	Синий (150)
Серый	337	28	Серый (233)
Рыжий	253	21	Рыжий (149)
Коричневый	204	28	Коричневый (38)
Разноцветный	129	16	Пестрый (37)
Лиловый	54	8	Лиловый (33)
Смешанный	37	27	Серо-голубой (5)
Бесцветный	34	6	Бесцветный (23)
Одноцветный	14	4	Однотонный (8)

По характеру цветового значения слова поделены на (а) собственно цветообозначения и (б) слова, для которых значение цвета вторично или (в) окказионально. Описание внутри каждой этой группы производилось по отдельным частями речи.

Собственно цветообозначения

1. Имена прилагательные — основной способ грамматического оформления цветообозначений. Найдено 204 единицы, количество употреблений — 4239. По способу образования их можно разделить на четыре группы: непроизводные прилагательные; аффиксальные; составные слова, состоящие из двух цветообозначений («белый-белый», «нежно-розовый»), двукорневые слова типа «белобрысый».

2. Имена существительные. Найдено 58 единиц, количество употреблений — 703. Для этой группы релевантно прежде всего значение. Здесь можно выделить следующие семантические группы: существительные, обозначающие цвет как отвлеченный признак («багрянец»); характеризующие одушевленное существо по цвету волос или шерсти («блондин», «рыжик» (о собаке)); характеризующие по цвету неодушев-

ленные предметы («зелень»); обозначающие краски («белила»); процессы («окраска»).

3. Глаголы. Найдено 65 единиц, количество употреблений — 954. По виду, статичности / процессуальности и совпадению / несовпадению субъекта и объекта действия глаголы делятся на шесть типов: со значением «иметь цвет» (несовершенный вид, статичность, совпадение субъекта и объекта): «белеть»; со значением «приобретать цвет» (несовершенный вид, процессуальность, совпадение субъекта и объекта): «багроветь», «седеть»; со значением «придавать цвет» (несовершенный вид, процессуальность, разделенность субъекта и объекта): «раскрашивать», «золотить»; со значением «появление цветного» (совершенный вид, статичность, совпадение субъекта и объекта): «запестреть», «зазеленеть»; со значением «приобрести цвет» (совершенный вид, процессуальность, совпадение субъекта и объекта): «зазеленеть», «зардеться»; со значением «придать цвет» (совершенный вид, процессуальность, разделенность субъекта и объекта): «побелить», «позолотить».

4. Субстантивы, наречия, слова категории состояния и компаративы встречаются относительно редко. Приводим количество употреблений и продуктивность для каждой из этих частей речи: субстантивы — 67 / 16, наречия — 6 / 5, слова категории состояния — 14 / 2, компаративы — 30 / 11.

Слова, для которых значение цвета не является основным

Таких слов найдено 24, количество употреблений — 135. Большинство слов этой группы — прилагательные, встречаются также существительные («налет» и «отлив»), словосочетания («кровь с молоком») и глагол («отливать»).

Прилагательные можно разделить на три типа: те, которые прямо согласуются с определяемым словом («золотой», «изумрудный»), те, которые употребляются только со словом «цвет» («кофейный», «молочный»), и смешанный тип («оливковый», «восковой»). Это деление условно, так как, за исключением прилагательного «золотой», все они встречаются в корпусе не более восьми раз.

Слова, для которых значение цвета является окказиональным

Здесь собраны слова, которые не имеют цветового значения, но используются для описания цвета (конструкции «цвета…»), обозначения прототипического носителя цвета (конструкции «как», «как у»). Кроме того, могут употребляться с компаративами («лицо горело и было краснее вареного рака» [«За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь» — 1880 г.]) или как отдельное номинативное предложение («Ведь хорошие волосы? Настоящий лен!» [«Драма на охоте» — 1884 г.]). Таких слов найдено 56, количество употреблений — 122.

Проведенный нами анализ показывает, что цветообозначения используются А. П. Чеховым очень широко. Список выявленных цветообозначений содержит 450 единиц. По предварительным данным, из 599 художественных произведений А. П. Чехова цветообозначения используются в 480, причем в пьесах цветообозначения встречаются достаточно редко. Судя по нашим данным, ведущей цветовой группой в текстах корпуса (включая и письма) является группа «белый», самой продуктивной — группа «красный».

Литература

Василевич А.П., Кузнецова С.Н., Мищенко С. С. Цвет и названия цвета в русском языке. М., 2005.

Семантические типы наименований лиц в текстах А. П. Чехова

Гусева Софья Сергеевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

В данном докладе представлены некоторые результаты исследования наименований лиц в текстах А. П. Чехова. Конечная цель этого исследования — выявление тех свойств человека, которые наиболее значимы для писателя. Работа выполнена с помощью корпуса текстов Чехова, созданного в ЛОКЛЛ филфака МГУ.

В результате процесса познания языковая картина мира познающего субъекта складывается тем или иным образом в зависимости от значимости для него того или иного объекта познания. Следовательно, важность для человека какого-либо объекта действительности можно определить по тому, какое место в его языке занимает номинация этого объекта. Человеческие характеры, социальные типы — один из главных объектов описания для А.П. Чехова. Это прямо проявляется в очень большом количестве лексических номинаций лиц. В результате сплошного анализа текстов писателя (и художественных произведений, и писем) нами был получен список из 4302 единиц.

Исследование номинаций лиц предполагает их семантическую классификацию. Анализ материала «Русского семантического словаря» Н. Ю. Шведовой позволил отобрать те признаки, которые наиболее значимы для номинации людей. Это прежде всего 1) Возраст; 2) Социальное положение; 3) Профессия, деятельность; 4) Внешность, физическое состояние; 5) Внутренние, душевные качества, характер; 6) Воззрения; 7) Умственные способности; 8) Национальность, наименование по месту

жительства; 9) Наименования, связанные с взаимоотношениями людей; 10) Воззрения.

С этими признаками в одном лексическом означающем выступают такие признаки как 11) Пол; 12) Совокупность; 13) Оценка. Особую группу номинаций составляют 14) Обозначения мифологических существ. Распределение существительных — номинаций лиц по этим группам и частотный анализ дают следующую картину.

	признак	**количество слов, имеющих признак**	**% от общего количества слов (4302)**
1	профессия, деятельность	2001	46,5 %
2	оценка	1366	31,8 %
3	внутренние, душевные качества, характер	724	16,8 %
4	пол (женский)	706	16,4 %
5	наименования, связанные с взаимоотношениями людей	620	14,4 %
6	соц. положение	371	8,6 %
7	возраст	359	8,3 %
8	национальность, наименование по месту жительства	298	6,9 %
9	внешность, физическое состояние	289	6,7 %
10	воззрения	224	5,2 %
11	совокупность людей	193	4,5 %
12	умственные способности	86	2 %
13	мифологическое существо	78	1,8 %

Таким образом, мы видим, что А.П. Чехов чаще всего характеризует людей (и реальных в письмах, и своих персонажей в художественных произведениях) по их профессии, деятельности. Также обращает на себя внимание активное использование лексики с оценочным значением. Нужно отметить, что для выражения оценки А. П. Чехов очень часто использует словообразовательную модификацию: «актрисище», «актрисуля», «алкоголизмус», «архичудак», «соседушка» и т. п.

В дальнейшем планируется аналогичным образом получить таблицы с семантическими классификациями отдельно для писем и художествен-

ных произведений, чтобы понять, отличаются ли Чехов-человек и Чехов-писатель.

Литература

Русский семантический словарь / Под общ. ред. Н. Ю. Шведовой. М., 1998.

Рецепция А. П. Чехова в творчестве И. А. Бунина и М. А. Алданова

Жильцова Елена Александровна
Аспирантка Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого, Великий Новгород, Россия

Восприятие идей, приемов А. П. Чехова в творчестве И. А. Бунина изучено довольно глубоко. Исследований, посвященных выявлению значения Чехова в прозе М. А. Алданова, почти не проводилось.

Объединение творчества этих писателей в качестве предмета изучения обусловлено тем, что они являлись не только современниками, близкими в своем отношении к искусству, но и друзьями.

Бунин, близко знавший семью Чехова, оставил незавершенной книгу воспоминаний «О Чехове», впоследствии изданную с предисловием Алданова. В нем определено сходство биографий и творческих судеб двух великих писателей. Бунин обязан Чехову своевременной оценкой своего дарования и поддержкой в жизни.

Чехов был для Бунина одним из наиболее замечательных русских писателей, человеком, жившим «небывало напряженной внутренней жизнью» [Бабореко: 93]. Но и сам Чехов высоко ценил творчество Бунина, их сближало «выдумывание художественных подробностей» [Бунин 1955: 210]. В бунинских текстах рубежа веков («Ночной разговор», «Деревня» и др.) немало общего с теми произведениями Чехова, где он воспроизводит картины русского быта конца XIX в. («Мужики», «Новая дача, «В овраге»). Вслед за Чеховым Бунин показывает свое суровое отношение к деревне. Через 30 лет он вновь обращается к топосам деревни и усадьбы. Усадебный хронотоп представлен значительным количеством рассказов в книге «Темные аллеи», в романе «Жизнь Арсеньева».

Особым характером бунинского восприятия усадебного мира можно объяснить, почему при неизменном восхищении Чеховым он критиковал его пьесы и даже писал Алданову, что они ему «всегда были почти ненавистны» [Чернышев: 136]. По свидетельству Алданова, Бунин не любил их, потому что «автор ”Вишневого сада” не знал жизни в помещичьих усадьбах». Алданов ставит под сомнение слова старшего друга: «Едва ли это верно: Чехов жил в них подолгу <…>» [Бунин 1955: 17–18].

В «Окаянных днях» упоминание о литературе XIX в. проявляет реминисцентную основу. Среди интенсивно нарастающего звучания голосов прошлого чеховский помогает Бунину противостоять революционному произволу.

Бунин использует в своем творчестве художественные принципы, предложенные Чеховым. В 1927–1930-х гг. он создает ряд кратких рассказов в страницу, полстраницы, в несколько строк. То, что писал Бунин в этом жанре, было результатом смелых поисков новых форм предельно лаконичного письма, начало которым положил Чехов [Бабореко: 279]. Мысли Бунина созвучны чеховским, но он предлагает и вовсе ограничиться малым: «В сущности, о всякой человеческой жизни можно написать только две-три строки <…>» [Бунин 1988: 4, 247].

Большинство текстов книги «Темные аллеи» строятся по схеме, предложенной Чеховым: героев в рассказе не должно быть много, он и она вполне достаточны для сюжета.

Незадолго до смерти Бунин сообщал в письме Алданову о том, что его книга о Чехове будет «редкая» [Чернышев: 151]. Он собирался многое рассказать о трагической любви к Чехову Авиловой, чьи перипетии судьбы мы узнаем в «Холодной осени»: «Весной восемнадцатого года <…> я жила в Москве, в подвале у торговки на Смоленском рынке <…>» [Бунин 1988: 5, 433].

Но отношение к детали в тексте у Бунина иное, чем у Чехова. Если в «Даме с собачкой» бытовая деталь («осетрина с душком») противопоставлена отношениям персонажей, то у Бунина в рассказе «Качели» («битки в сметане») она аккомпанирует влюбленным.

Чехов входит в круг чтения бунинских героев (Арсеньева из романа, героини «Чистого понедельника», там же упоминается могила Чехова как историческая реалия).

Алданов, как младший современник Бунина, был лишен тесной связи с русской классической литературой. Чехов умер, когда он был еще ребенком. Тем более примечательно, что во многих работах литературного характера, в письмах Алданов соотносит свои наблюдения с некоторыми мыслями Чехова, с сюжетными ситуациями его текстов.

Небольшие детали из чеховских произведений и биографии встречаются в публицистической работе «Армагеддон». На протяжении 30 лет Алданов писал о Чехове в очерке «Загадка Толстого», в статьях «О романе», «О Чехове», в книге философских диалогов «Ульмская ночь».

В рассказе «На “Розе Люксембург”» Алдановым обыгрывается топос и символика вишневого сада. В романе «Живи как хочешь» мнение персонажа-писателя о театральных пьесах Чехова совпадает с бунинской оценкой: они «неизмеримо ниже уровня его рассказов» [Алданов: 35–36].

Художественные тексты Алданова связаны с рассказами Чехова «В почтовом отделении», «Умный дворник», «Унтер Пришибеев», «Сирена», «Зиночка», «Дама с собачкой», «Дочь Альбиона», «Огни». Многие аллюзии восходят к «Шуткам в одном действии» — «Медведю» и «Предложению», пьесам — «Чайка», «Три сестры», «Вишневый сад». Множество отсылок к Чехову содержится в романе «Самоубийство».

У Бунина и Алданова наблюдается сходство между некоторыми сценами, впервые выстроенными Чеховым. Эпизод из «Дамы с собачкой» в инверсированном виде воплощается в рассказах Бунина «Солнечный удар», «Кавказ», «Визитные карточки» и романе Алданова «Пещера». Мотивы чеховских пьес сказываются на характере «Темных аллей» и алдановских произведений, созданных в 1940-е гг. Во время Второй мировой войны Бунин пишет исключительно о прошлом, но Алданов создает публицистику и рассказы на злободневные темы.

Таким образом, Бунин и Алданов становятся продолжателями традиций русской классической литературы, преображая их на основе современного опыта и мироощущения. Чехов для них стал своеобразным ориентиром в выборе свободного пути творчества, поиска тем и стилевых решений.

Литература

Алданов М. А. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1996. Т. 5.

Бабореко А.К. И. А. Бунин. Материалы для биографии (с 1870 по 1917). М., 1983.

Бунин И.А. О Чехове: Незаконченная рукопись. Нью-Йорк, 1955.

Бунин И. А. Собрание сочинений: В 6 т. М., 1988. Т. 4, 5.

Чернышев А. «Этому человеку я верю больше всех на земле» // Октябрь. 1996. № 3. С. 115–156.

Повседневность в поздних рассказах А. П. Чехова: лексико-грамматический аспект

Маслакова Елена Владимировна
Аспирантка Южного федерального университета,
Ростов-на-Дону, Россия

Рассмотрение особенностей индивидуального стиля писателя на современном этапе развития филологической науки представляется актуальным в связи с проблемой концептуализации знаний в сознании творческой личности и с проблемой отражения этого процесса в художественном тексте. В рамках исследований, посвященных анализу языковой личности и индивидуального стиля писателя, интересно проанализировать лексико-грамматические факты художественных текстов А. П. Чехова,

которые демонстрируют особенности индивидуально-авторской концептуализации времени.

М. М. Бахтин, рассуждая о хронотопе произведений русских писателей XIX в., в том числе и А.П. Чехова, говорит, что время в них «лишено поступательного исторического хода, оно движется по узким кругам: круг дня, круг недели, месяца, круг всей жизни. День никогда не день, год не год, жизнь не жизнь. Изо дня в день повторяются те же темы разговоров, те же слова и т. д. Люди в этом времени едят, пьют, спят, имеют жен, любовниц (безроманных), мелко интригуют, сидят в своих лавочках или конторах, играют в карты, сплетничают. Это обыденно житейское, циклическое бытовое время» [Бахтин: 396]. Языковую специфику создания рутинной повседневности можно представить на материале лексико-грамматических особенностей произведений А. П. Чехова.

Одними из показателей времени в поздних рассказах писателя (в настоящей статье для анализа были взяты следующие рассказы 1895–1903 гг.: «Супруга», «Убийство», «Анна на шее», «В родном углу» «Печенег», «На подводе», «У знакомых», «Ионыч», «Душечка, «Дама с собачкой», «Архиерей», «Невеста») становятся словосочетания с типом связи согласование, главным словом в которых выступают лексемы-экспликаторы времени (далее — ЭВ) (*день*, *утро*, *вечер*, *год* и т. д.), а зависимым — местоимения *каждый*, *весь*, *целый*: *каждый*+ЭВ (57), *весь*+ЭВ (42), *целый*+ЭВ (12). При этом наиболее частотными являются словосочетания с лексемой *день*: *каждый день* (29), *весь день* (11), *целый день* (6).

Словосочетания, в которых реализуются наиболее частотные ЭВ, схожи по семантике, а микроконтексты — по выражаемому смыслу: ср. ***Каждый день*** *в полдень во дворе и за воротами на улице вкусно пахло борщом и жареной бараниной или уткой, а в постные дни — рыбой, и мимо ворот нельзя было пройти без того, чтобы не захотелось есть* («Душечка»); *Потом* ***каждый полдень*** *они встречались на набережной, завтракали вместе, обедали, гуляли, восхищались морем* («Дама с собачкой»); …***весь день*** *ходили, считали, хлопотали* («В родном углу»); *Мамаша* ***целый день*** *только гуляет, как герцогиня какая-нибудь, бабушка тоже ничего не делает, вы — тоже* («Невеста»). Словосочетания с местоимением *каждый* реализуют семантику монотонной повторяемости и однообразности, а словосочетания с местоимениями *целый* и *весь* — семантику временной полноты, явленной в нерасчлененно-синкретичном виде.

Лексико-грамматический контекст предложения существенно дополняет собственно лексическую семантику, высвечивая важные смысловые нюансы. Так, грамматическим показателем однообразности и неконкретности событий оказывается синтаксическая однородность. Однородность

представляется двумя способами — как вариативная однородность и однородность по принципу «нагнетания».

При вариативной однородности однородные члены предложения соединяются разделительными или противительными союзами (*или*, *либо*, *то… то*, *а*, *но* и др.), посредством которых в предложении задается вариативная модель ситуации (ср. приведенный выше пример из рассказа «Душечка»), и в одно предложение «упаковывается» вся жизнь в ее ежедневных однообразных проявлениях.

При однородности по принципу «нагнетания» однородные члены предложения соединяются интонационно или с помощью соединительных союзов, как в приведенных выше примерах из рассказов «Дама с собачкой» и «В родном углу». На событийную однотипность накладывается фактор неконкретности действий (ср. *ходили*, *считали*, *хлопотали* и *завтракали*, *обедали*, *гуляли*, *восхищались морем*). ЭВ с рассмотренной семантикой могут присутствовать в макроконтексте и дополняться другими. При этом на первый план выходит собственно однородность, а однородные члены в контексте приобретают повышенную семантическую значимость, так как каждый отсылает к свернутой ситуации или событию: *Он не верил ей и, когда она долго не возвращалась, не спал, томился, и в то же время презирал* ***и жену***, ***и*** *ее* ***постель***, ***и зеркало***, ***и*** *ее* ***бонбоньерки***, ***и*** *эти* ***ландыши*** *и* ***гиацинты***, *которые кто-то* ***каждый день*** *присылал ей и которые распространяли по всему дому приторный запах цветочной лавки.* ***В такие ночи*** *он становился мелочен, капризен, придирчив, и теперь ему казалось, что ему очень нужна телеграмма, полученная вчера от брата, хотя эта телеграмма не содержала в себе ничего, кроме поздравления с праздником* («Супруга»).

В рамках сложного синтаксического целого указанные особенности приобретают дополнительные характеристики. Сложное синтаксическое целое становится средством воплощения синкретично представляемых событий в рассказах А. П. Чехова. Ср. предыдущий пример, а также: *Вот уж тринадцать лет, как она учительницей, и не сочтешь, сколько раз* ***за все эти годы*** *она ездила в город за жалованьем;* ***и была ли весна***, *как теперь,* ***или осенний вечер*** *с дождем,* ***или зима***, *— для нее было все равно, и* ***всегда*** *неизменно хотелось одного: поскорее бы доехать* («На подводе»). Синкретичность, явленная посредством художественного контекста, оказывается способом подчеркнуть рутинную повседневность и пошлость окружающей жизни на грамматическом уровне.

Представляется, что грамматика, наряду с семантикой, способна свидетельствовать о формах и специфике фиксации представлений в сознании литературной личности. В данном случае лексико-грамматические особенности позволяют отобразить особенности концептуализции времени в поздних рассказах А. П. Чехова.

Литература

Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975.

Благо для другого: аксиологическая доминанта лингвоконцепта «жалость» (на материале прозы А. П. Чехова)

Мельникова Вера Сергеевна
Соискатель, Удмуртский государственный университет, Ижевск, Россия

Лингвоконцепты, будучи семантическими составляющими национального менталитета [Воркачев: 79], обладают «аксиологической окраской» [Карасик: 77], которая определяет наличие в их содержании ценностно-оценочных признаков. Данные признаки отражают стереотипы поведения, социальные нормы и ценности, выработанные той или иной культурой. Как правило, исследование аксиологической семантики концептов проводится с лингвокультурологических позиций.

Принимая данную точку зрения, рассмотрим лингвоконцепт «жалость», отражающий культурно отрефлексированное представление о соответствующей эмоции, на материале прозы А. П. Чехова.

Жалость является нравственным переживанием человека [Этика: 452], в котором выражается его этическое отношение к другим людям. Такое отношение имеет нормативный характер и определяется, на наш взгляд, социальной установкой *благо для другого*. Данная установка рассматривается в настоящей работе как аксиологическая доминанта соответствующего лингвоконцепта.

Благожелательность определяется бескорыстным сопереживанием страдающему. Можно сказать, что жалость — это составляющая гуманности. Данное положение подтверждается как лексикографическими данными, так и на материале художественных произведений А. П. Чехова. Например, в «Новом объяснительном словаре синонимов русского языка» синонимами для слова *жалостливый* (обозначающего того, кто жалеет), помимо *сердобольный*, *сочувственный*, *сострадательный*, являются *гуманный* и *человечный* [НОСС: 112].

В произведениях А. П. Чехова к прилагательным *жалостливый* и *жалостный* нами выявлены контекстуальные синонимы с актуализацией компонента «делающий добро другим, отзывчивый»: к лексеме *жалостливый — добрый, тихий, добродушный, умиленный, светлый;* и к *жалостный — ласковый*. Например: «…барыня Елена Ивановна раньше, до замужества, жила в Москве бедно, в гувернантках; она добрая, жалост-

ливая и любит помогать бедным» [Чехов, 10: 116]; «И теперь девочки, притаив дыхание, с печальным выражением на лицах, смотрели на Николая и думали о том, что он скоро умрет, и им хотелось плакать и сказать ему что-нибудь ласковое, жалостное» [Чехов, 9: 293].

В приведенных контекстах подчеркивается, что переживание человеком жалости побуждает его к деятельному добру, целью которого является облегчение страданий другого человека, улучшение его положения. Соответственно, связанные с реализацией социально-этической установки *благо для другого* активное состояние сострадающего и его деятельная помощь страдающему относятся к признаковой составляющей аксиологической доминанты лингвоконцепта «жалость».

Следует подчеркнуть, что репрезентация исследуемого концепта в языке различными синонимическими средствами обусловлена релевантностью жалости в мировоззреческой системе русского народа. Наряду с представленными выше синонимами отметим синонимический ряд *жалость, сострадание, сочувствие* со значением «чувство душевной боли, огорчения при виде чужих страданий». Например: «От жалости и сознания, что он ничем не может помочь, им овладело то состояние душевного расслабления, когда он, чтобы избавиться от тяжелого чувства сострадания, готов бывал на всякие жертвы» [Чехов, 8: 70].

Кроме того, в указанном значении может быть акцентирована сема «симпатия, привязанность». Например: «Старик… подошел с огнем к Липе и взглянул на нее; и взгляд выражал сострадание и нежность» [Чехов, 10: 174]. Думается, что признак «симпатия, привязанность» относится к ценностно-оценочному содержанию концепта «жалость», поскольку отражает тесную связь чувств любви и жалости. Единство жалости и любви, в свою очередь, предполагает благожелательное отношение к страдающему, вступая тем самым в противоречие с пониманием жалости, связанным с унижением и оскорблением.

Вместе с тем наблюдается амбивалентность жалости, обусловленная ее связью, с одной стороны, с нежностью и умилением, с другой — с презрением и отвращением. Ср.: «И когда вечером он, сидя в столовой, повторял уроки, она смотрела на него с умилением и с жалостью» [Чехов, 10: 310]; «И, побуждаемый чувством, похожим и на жалость, и на брезгливость, он пошел во флигель вслед за евреем, поглядывая то на его лысину, то на щиколки» [Чехов, 8: 94].

Итак, проведенный лингвокультурологический анализ концепта «жалость» позволяет говорить о детерминированности его концептуальных признаков социально-этической установкой *благо для другого*.

Литература

[НОСС] — Новый объяснительный словарь синонимов русского языка / Под общ. рук. Ю. Д. Апресяна. М., 1999.

Воркачев С. Г. Методологические основания лингвоконцептологии // Теоретическая и прикладная лингвистика: аспекты метакоммуникативной деятельности. Воронеж, 2002. Вып. 3. С. 79–95.

Карасик В. И. Лингвокультурный концепт как единица исследования // Методологические проблемы когнитивной лингвистики / Под ред. И. А. Стернина. Воронеж, 2001. С. 75–80.

Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. М., 1977. Т. 8, 9, 10.

Этика: Энциклопедический словарь / Под ред. Р. Г. Апресяна, А. А. Гусейнова. М., 2001.

«Драма на охоте» А. П. Чехова: текст в тексте, литература в литературе

Оверина Ксения Сергеевна
Магистрант Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия

Повесть А. П. Чехова «Драма на охоте» представляет собой текст в тексте, причем вставная повесть является самостоятельным литературным произведением одного из героев — Камышева — и принадлежит к жанру уголовного романа. Характерная для данного жанра установка на документальность приводит к тому, что внимание читателя концентрируется скорее на изображаемых событиях, чем на форме, причем из-за дублетности названий эта особенность распространяется на всю повесть в целом, включая рамку. В настоящей работе мы попытаемся рассмотреть необычную взаимосвязь композиционных и жанровых особенностей в повести Чехова.

Книга Камышева насыщена цитатами и отсылками к разнообразным текстам. Говоря об этом, нужно прежде всего обратить внимание на то, что повествование в романе судебного следователя ведется от первого лица. Таким образом, появление большого количества реминисценций характеризует прежде всего субъекта повествования — Зиновьева. Образ рассказчика, как он сам его выстраивает, ориентирован на литературные образы знаменитых сыщиков. Так, граф Карнеев называет его Лекоком — по имени главного героя романов Э. Габорио.

С фигурой графа Карнеева связано появление в тексте другой, не детективной, литературной линии, которую условно можно назвать романтической или даже «готической». Например, в этом отношении обращает на себя внимание особый хронотоп графской усадьбы: пустынное имение, заброшенный сад, странные слуги.

Еще один таинственный дом, который появляется в повести, — это стоящий посреди леса дом лесничего Скворцова, в котором рассказчик и граф, пережидая грозу, впервые разговаривают с Ольгой. Центром, к которому сходятся все «готические линии» в «Драме на охоте», оказывается именно сцена в домике лесничего. Внимание всех героев в этот момент, несомненно, приковано к Ольге Скворцовой.

Образ Ольги связан и с другой литературной линией — мелодраматической, которой, например, соответствует сцена объяснения Зиновьева и Ольги сразу же после венчания героини с Урбениным. Еще одна ситуация, не лишенная мелодраматизма, — это любовный треугольник между Зиновьевым, Надеждой Калининой и доктором Вознесенским, другом Зиновьева.

«Готические» и мелодраматические особенности, отмеченные нами в тексте повести, безусловно, не являются доказательством принадлежности этого произведения к тому или иному жанру. Эти дискурсы никогда не предстают в произведении в чистом виде, все элементы (как сюжетные, так и стилистические) не могут реализоваться полностью, их блокирует другой, основной для этого текста дискурс, который можно условно назвать реалистическим. Стоит ли рассматривать подобные переходы в ироническом ключе: как попытку Чехова создать пародию? На наш взгляд, причина такой неоднородности текста заключается в другом. Как мы помним, главный герой вставной повести (следователь Зиновьев) имеет своим прототипом самого автора (Камышева), соответственно, мы должны признать, что, создавая этот автобиографичный образ, герой не мог не придать ему те черты, которые *хотел бы* видеть в себе самом. В данном случае важную роль играет то, что судебный следователь Камышев выступает в роли писателя, то есть создает определенный текст и мыслит литературными категориями. Его герой (Зиновьев) примеряет литературные шаблоны к окружающей его действительности. Так, «книжными» представляются его отношения с Надеждой Калининой (их история чем-то напоминает фабулу «Евгения Онегина», о чем однажды прямо говорит героиня). Но Зиновьев, если и был когда-то Онегиным, то давно сменил роль: теперь он скорее похож на Ленского — поэта, влюбленного в Ольгу, но не Ларину, а Скворцову.

Рассказчик остро реагирует на ситуации, когда события «выходят за рамки жанра». Например, то, что Ольга играла его чувствами, отходит на второй план, важно, что определенный порядок вещей и жанровый канон были нарушены. Рассказчик сам завершает историю Ольги, вписывая ее в определенный сюжет — мелодраматический или близкий к нему, романсный: ситуация, когда герой убивает героиню из-за ревности, в порыве гнева или страсти характерна для жанра жестокого романса.

Итак, мы показали, что повесть, которую приносит в редакцию Зиновьев, содержит в себе множество отсылок к другим текстам, к тому же в ней присутствуют многочисленные детали, маркирующие разнообразные жанры (готический роман, мелодрама, детектив), причем все это пронизано ироничным тоном повествователя. Наличие всех этих признаков могло бы послужить веским основанием для того, чтобы причислить «Драму на охоте» к жанру пародии, если бы не одно обстоятельство — наличие рамки, что, на наш взгляд, не позволяет говорить о прямой авторской иронии. К тому же в рамке, которая по отношению к вставной повести является «реальностью», Камышев напрямую высказывается о собственном поступке. На наш взгляд, очень важно, что причиной, по которой он написал свое произведение, стали не муки совести, не тяжелые воспоминания, а творческие амбиции. Облекая случай из жизни в литературную форму, он эстетизирует его и тем самым совершает то, что пытается сделать в повести его автобиографичный герой. Несмотря на то, что жанр, заявленный в заглавии, содержит в себе установку на достоверность, как рассказчик Зиновьев старается как можно чаще подчеркивать литературную природу этого текста. Этому служат постоянные перебивы дискурсов и нарушения жанровых традиций.

Итак, чеховская «Драма на охоте», организованная по принципу «текст в тексте», являет нам субъекта, который воспринимает мир текстуально. Здесь происходит движение от героя, видящего мир сквозь призму литературы, к герою, пытающемуся помыслить мир в литературных категориях (такой герой будет в дальнейшем характерен для литературы модернизма). Но движение это совершается в рамках скорее классической, чем модернистской системы: фигура Камышева воспринимается не как норма, а как отклонение от нее.

Порядок слов в повествовательных предложениях как средство создания «разговорности» диалогов персонажей в прозе А. П. Чехова

Рыхлик Ольга Владимировна
Студентка Южного Федерального Университета,
Ростов-на-Дону, Россия

Одним из основных средств создания образа героя в художественном произведении является воспроизведение его речи. Именно «разговорность» во многом позволяет составить представление читателя о речевой манере персонажа, о его социальной принадлежности и т. д.

Разговорная речь обладает рядом особенностей, которые определяются такими факторами, как: «неподготовленность, непринужденность ре-

чевого акта, непосредственное участие говорящих в речевом акте» [Русская разговорная речь: 9]. Своеобразие разговорной речи проявляется, прежде всего, на синтаксическом уровне, в том числе на уровне порядка слов и актуального членения предложения, что выражается в частом использовании «непроективного порядка слов» [Там же: 380–393].

Обратим внимание на непроективный порядок слов как средство создания «разговорности» на примере рассказов Антона Павловича Чехова, относящихся к первому хронологическому срезу его творчества (1880–1887 гг.).

Порядок слов в предложении определяется его коммуникативной ролью в данном отрезке высказывания, прежде всего его смысловой связью с предшествующим предложением. На первое место ставится известное из предшествующего контекста (тема), на второе — новое в высказывании (рема).

Порядок слов в повествовательном предложении

1) Подлежащее и сказуемое:

В повествовательных предложениях подлежащее обычно предшествует сказуемому. При инверсионном порядке слов подлежащее обозначает предмет неопределенный, неизвестный. В этом случае подлежащее следует за сказуемым: *Философствовать может только образованный человек* («Из огня да в полымя», 2: 271), *За ожиданием следует сама болезнь* («Волк», 4: 238),

2) Место второстепенных членов предложения: особенности взаимного расположения второстепенных членов предложения проявляются на уровне словосочетаний.

а) Тенденция к препозиции приглагольных существительных: в винительном падеже: *Гармонийку ногой раздавила…* («За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь», 1: 11); в родительном падеже: *…а у нас… кроме водки да чая с мухами, ни бельмеса не получишь* («Невидимые миру слезы», 2: 262); в дательном падеже: *К родителям едете, значит…* («Баран и барышня», 1: 476); в творительном падеже: *…да я, признаться, нечаянно керосином их облил…* («Забыл!», 1: 93); в предложном падеже: *День в молоке они, сволочи, поплавают…* («Невидимые миру слезы», 2: 262).

б) Тенденция к постпозиции согласованного определения по отношению к определяемому существительному: определение, выраженное именем прилагательным: *И сердце у них предоброе, душа филантропная…* («Совет», 1: 471); определение, выраженное местоимением: *Благодетели наши они…* («Разговор», 1:509).

в) Тенденция к препозиции инфинитива в сочетаниях типа «спрягаемая форма глагола + инфинитив»: *Почему она меня спасла, почему я изменился, глядя на нее, и пить перестал* («Нищий», 5: 252).

г) Тенденция к постпозиции приглагольных наречий образа действия: *Вы один только обошлись со мной по–человечески…* («Слова, слова, слова», 1:527).

д) Тенденция к препозиции присубстантивных существительных в родительном падеже: *У генерала собаки дорогие, породистые, а эта — черт знает что!* («Хамелеон», 2: 266).

Во всех выделенных случаях можно отметить возможность как контактного, так и дистантного положения зависимого слова по отношению к главному.

Определяющим для порядка слов в разговорной речи является то, что адресант начинает реплику с главного, существенного элемента сообщения, желая именно на нем сфокусировать внимание адресата. Именно этому способствуют все вышеперечисленные виды изменения правил расположения слов в повествовательных предложениях.

Одной из наиболее ярких особенностей разговорной речи является *принцип свободного ассоциативного присоединения частей высказывания* по мере их возникновения в мысли. Этот факт вытекает из того, что разговорная речь неподготовлена; вследствие этого в реплике нередко оказываются разъединенными две, тесно связанные по смыслу и синтаксически, единицы:

— *А ты чем порешь?*

— *Ремнем … самое лучшее* («О драме», 2: 308).

— *То есть как же это, Ефим Ефимыч? — удивилась старуха. — И Верхушкин, стало быть, не придет?*

— *Не придет…В клубе-с* («Праздничная повинность», 2: 495).

Из принципа ассоциативного присоединения частей высказывания вытекает *прием добавления***,** т. е. такой прием, сущность которого заключается в добавлении в высказывание, нередко после интонации законченности, разного рода уточнений, вставок: *Действительно, поучиться… — сказал Замазурин. — Это ты верно… Только вот, что голубчик… Ты меня извини, но я правду…Правда прежде всего…* («Водевиль», 2: 426).

Построение речи персонажей в рассказах А. П. Чехова соответствует специфике построения русской разговорной речи. Воспроизведение автором особенностей данного типа речи при создании реплик своих героев позволяет создать яркие, живые образы, близкие читателю.

Литература

Русская разговорная речь. М.,1973.

Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1960. Т. 1, 2, 4, 5.

Музыкальные интерпретации рассказа А. П. Чехова «Скрипка Ротшильда»

Самородов Максим Андреевич
Студент Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Творчество А. П. Чехова явилось в XX в. основой многих музыкальных произведений. Несмотря на то, что композиторы чаще отдавали предпочтение драматическим опытам писателя, чеховская проза тоже удостоилась их внимания. Например, рассказ «Скрипка Ротшильда» дважды становился сюжетным источником опер.

Первую музыкальную интерпретацию этого произведения создал в 1940-х гг. ученик Московской консерватории Вениамин Флейшман. В начале войны молодой композитор ушел добровольцем на фронт и погиб. Оркестровку и редакцию оперы «Скрипка Ротшильда» осуществил его учитель, профессор Дмитрий Шостакович, для которого Чехов был не просто любимым автором: все написанное им композитор воспринимал «как свое».

До сих пор точно неизвестно, изменил ли Шостакович музыкальную версию и сюжетную основу, предложенные его учеником. Несомненно, что философская тема «жизни без ненависти и злобы» и социальная тема русско-еврейских отношений волновали композитора и нашли отражение в ряде других его сочинений (самое пронзительное — цикл «Из еврейской народной поэзии», написанный через несколько лет после гибели Флейшмана и сразу после убийства актера С. Михоэлса).

И Флейшман, и его «редактор» Шостакович сконцентрировали внимание на трех основных персонажах рассказа — гробовщике и скрипаче Якове, его жене и флейтисте Ротшильде. Их душевные переживания переданы или в больших монологах (Яков), или в оркестровых интермеццо (Марфа, Ротшильд). Всепобеждающее светлое начало человеческой души выражено в финальном эпизоде — игре Ротшильда на скрипке.

Совсем по-другому трактуют чеховский рассказ поэт Дмитрий Сухарев и бард Сергей Никитин, авторы «музыкального действия» «Бронза, Марфа и Чеснок» (1995). Они преобразуют социальную притчу Чехова в трагикомедию. Атмосфера маленького провинциального городка, населенного пошлыми обывателями, передана в духе творчества Шолом-Алейхема. Введены новые персонажи, в том числе заимствованные из других произведений Чехова. Аллегорический образ «моложавой и недурной собой» Смерти заставляет вспомнить о «предшественниках» этой оперной версии в музыке XX в. (оперы «Соловей» Стравинского, «Звезда и смерть Хоакина Мурьеты» Рыбникова).

Если в творении Флейшмана–Шостаковича действие тягучее, медленное, персонажей немного (но все они имеют ярчайшие музыкальные характеристики), то в «бард-опере» Сухарева-Никитина сюжет развивается стремительно, картины общественной жизни и быта Якова постоянно чередуются. Финал «действия» — мистический, он не имеет ничего общего с сюжетом рассказа: изба умирающего Якова наполняется таинственными певцами — не то соседями, не то покойниками. Они и произносят главную заповедь — «всякий всякого люби, всякий всякого жалей».

В первой интерпретации важнейшей стилевой чертой, «заимствованной» у Чехова, стал глубокий психологизм, во второй — грустная ирония. Несмотря на диаметрально противоположные трактовки, обе оперы сохраняют главное — гуманистическую идею писателя.

Литература

Лейе Т. Е. Чехов и Шостакович. М., 2006.

Сухарев Д. А. Бронза, Марфа и Чеснок (либретто): http://sukharev.lib.ru/Muz_theater/Bronza-Marfa-i.pdf.

Яковлев Л. Антон Чехов. Роман с евреями. Харьков, 2006.

Пивоварова И. Л. Либретто отечественной оперы: аспекты интерпретации литературного первоисточника. Автореф. дисс. … канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2001.

Греческий язык и латынь в произведениях А. П. Чехова

Федотова Полина Андреевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Цель работы — проследить употребление иноязычных вкраплений из латинского и греческого языков в таких произведениях Чехова, как «Случай с классиком», «Репетитор», «Три сестры», «Человек в футляре», а также связь этих вкраплений с образами учителей и учеников из пьесы и рассказов.

Среди частых мишеней иронии Чехова была система образования, которая к концу XIX в. изживала себя. В рассказах «Случай с классиком» и «Репетитор» действующие лица Ваня Оттепелов и Петя Удодов — жертвы подобной системы. Чехов не единственный задается в своих произведениях вопросом о необходимости подобного обучения, достаточно обратиться к рассказу В. Дорошевича «Маленькие чиновники», который сильнее обрушивается на качество и пользу преподавания, сравнивая время обучения в гимназии с «восемью кругами маленького гимназического ада». Довольно часто автор использует свои воспоминания, связанные с греческой школой, а потом и с классической гимназией (из-за греческо-

го языка Чехов оставался на второй год учебы). В «Репетиторе» «очевидно, <…> отразился личный опыт Чехова, занимавшегося репетиторством в последние гимназические годы» [Долотова, Опульская, Чудаков: 547]. «Случай с классиком» — традиционная картина переживаний ученика гимназии. Эти два рассказа — сценки, ярко и точно показывающие, насколько сложно даются древние языки учащимся и насколько они далеки от повседневных нужд учащихся. Чехов подчеркивает жестокость, с помощью которой учителя и репетиторы преподают латынь и греческий. Она проявляется везде — в наказаниях, в бессмысленном заучивании ненужных в дальнейшем фраз, даже в фамилии преподавателя (Артаксерксов в «Случае с классиком»). Ирония над существующей системой прослеживается в обоих рассказах: в «Случае с классиком» Ваню Оттепелова наказывает Евтихий Кузьмич Купоросов, которого считают умным и образованным лишь за его привычки, а в «Репетиторе» задачу по арифметике решает не гимназист Егор Зиберов, а отец Пети, воспользовавшись счетами. Зато латинский язык для гимназиста — повод, чтобы поругать Петю перед его отцом. Именно такие «образованные» люди (Купоросов и Егор Зиберов) появляются благодаря такой системе образования.

В «Человеке в футляре» греческий язык, а в особенности слово «антропос» — показатель не только замкнутости, но и неестественности жизни Беликова, ведь вся она — это «антропос», древность, в которой нет места действительности. Чувство беспомощности перед окружающим его миром приводит героя в футляр — это любовь и приятие только того, что связано с любимой Беликовым древностью. Это подтверждают такие детали, использованные Чеховым: желая сделать комплимент Вареньке Коваленко, он сравнивает малороссийский язык с греческим, да и сама Варенька — Афродита, появившаяся в городе. Однако, как отмечает В. Б. Катаев, «главное для писателя — показать несовместимость беликовского футляра с живой жизнью, с душевным здоровьем — со всем, что было для Чехова «святая святых» [Катаев: 24]. Поэтому эта привязанность к уже отжившим свой век языкам — свидетельство того, что и сам Беликов более близок к смерти, чем к жизни (поэтому его похороны приносят большое облегчение). В то же время автор словами Ивана Иваныча, собеседника Буркина, указывает на то, что любой человек может пожелать отгородиться от окружающего мира, просто каждый делает это по-своему: он может, как Мавра, почти все время сидеть дома, посвятить себя древним языкам, как Беликов, и т. д. А последние слова Ивана Иваныча применимы ко многим, словно всеобщий футляр охватывает его и других людей в его воображении.

В пьесе «Три сестры» Кулыгин, муж Маши, постоянно изрекает латинские фразы, употребляя их не к месту. Латинскими выражениями («Feci quod potui, faciant meliora potentes», «Omnia mea mecum porto», «Mens

sana in corpore sano» и т. д.) Кулыгин будто пытается заменить свою речь, свое мнение (он живет с оглядкой на вышестоящих начальников), скрывается за ними от трудностей в своей жизни. Однако использование подобных фраз часто вызывает раздражение у других персонажей, особенно у Маши, хотя она никогда не обижает мужа, лишь намекает («amo, amas, amat, amamus, amatis, amant», — говорит она, ведь для Кулыгина даже любовь — состояние привычное, застывшее: сознавая, что Маша любит другого, он ничего не предпринимает). Слово «чепуха» может быть им прочитано как «реникса», на латинский манер; этим показано, что в самых простых ситуациях он умудряется не так себя повести, перемудрить, говоря цитатами. Эти цитаты — ключ к обнаружению глубокой пропасти между Кулыгиным и его женой, ключ к взаимоотношениям персонажей, причина разочарования Маши в муже.

Чехов обращается к греческим и латинским цитатам в разных жанрах (рассказы, пьеса), но в любом случае эти вкрапления — важные детали, которые для современников автора были узнаваемым признаком времени, в котором жили Кулыгины, Беликовы и прочие «образованные» люди.

Литература

Катаев В. Б. Сложность простоты. Рассказы и пьесы Чехова. М., 2002.
Чехов А. П. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1975. Т. 2.

Элементы абсурда в современных интерпретациях пьес А. П. Чехова

Шавель Алеся Александровна
Аспирантка Белорусского государственного университета, Минск, Беларусь

Одной из отличительных черт современной русской драматургии является синтез ориентации и антиориентации на классическую традицию, которая ярче всего проявляется в неоднозначном отношении к творческому наследию А. П. Чехова.

И дело здесь даже не в том, что именно А. П. Чехова традиционно отождествляют со всем авторитетным и знаковым в истории русской драмы. Существуют также внутренние предпосылки, которые содержатся в самих текстах пьес Чехова и «провоцируют» на постоянное обращение к ним современных писателей. Чеховская пьеса продуцирует некие смысловые пустоты, порождающие эффект кажущейся незавершенности мысли, неуловимого смысла, спрятанного в тексте и подтексте. Таким образом, сама внутренняя структура классических пьес оправдывает порождение из нее новых контекстов, конструируемых современными драматургами.

На сегодняшний день существует значительное количество пьес, построенных на прочтении и интерпретации чеховского кода. Это «Три девушки в голубом» Л. Петрушевской, «Цапля» В. Аксенова, «Мой вишневый садик» А. Слаповского, «Учитель ритмики» Е. Садур, «Чайка спела» Н. Коляды, «Вишневый сад продан?» Н. Искренко, «Поспели вишни в саду у дяди Вани» А. Зензинова и В. Забалуева, «Чайка» Б. Акунина и многие другие. Даже в этом, далеко не полном, списке пьес можно заметить всестороннее разнообразие представленных авторов — как хронологическое (от представителей «новой волны» до писателей уже XXI в.), так и стилевое.

Руководствуясь содержательным критерием, мы рассмотрим, на первый взгляд, абсолютно нелогичный ряд драматических произведений: «Три девушки в голубом» Л. Петрушевской (1980) — «Поспели вишни в саду у дяди Вани» А. Зензинова и В. Забалуева (1999) — «Чайка» Б. Акунина (2000).

Что же объединяет иронический парафраз Л. Петрушевской, гетеротекстуальную драму А. Зензинова и В. Забалуева и римейк-сиквел Б. Акунина? Пользуясь совершенно разными приемами и вдохновленные, по-видимому, диаметрально противоположными целями, драматурги попытались провести своеобразный творческий эксперимент: «предсказать» будущее персонажей чеховских пьес.

Л. Петрушевская, автор самой ранней пьесы из трех указанных, сконструировала будущее потомков драмы «Три сестры». Героини комедии Л. Петрушевской являются прямыми литературными потомками семьи Прозоровых. Федоровна, один из персонажей «Трех девушек в голубом», перечисляя общих предков девушек, упоминает в ряду прочих некую Софью, которая вполне может оказаться Софочкой — младшей дочерью Наташи и Андрея Прозорова. Говорящим также может оказаться отчество Федоровны. Федором в «Трех сестрах» звали Кулыгина — мужа Маши. У этой супружеской пары вполне могли появиться дети, а Федоровна по своему возрасту (72 года) вполне годится на роль такого ребенка. Таким образом, будущее, о котором грезили чеховские герои (Вершинин, Тузенбах, Ирина), предстает у Л. Петрушевской персонализированным в возможных потомках этих героев.

А. Зензинов и В. Забалуев идут принципиально иным путем. Их гетеротекстуальная драма, состоящая из двух частей «Поспели вишни в саду» и «У дяди Вани» предлагает один из вариантов развития судьбы героев «Вишневого сада». Мы встречаемся с ними через несколько лет после того, как был продан и уничтожен вишневый сад, и параллельно прослеживаем также историю театральной практики постановок другой чеховской пьесы — «Дядя Ваня».

Наконец Б. Акунин в своем комедийном сиквеле «Чайка» раскрывает детективный потенциал одноименной чеховской пьесы, при этом обращаясь к самому ближайшему будущему классических героев. «Чайка» XXI в. начинается ровно с того момента, как закрывается занавес за «Чайкой» конца XIX в.

Хронология написания «прогностических» пьес обратно пропорциональна «временной паузе», предшествующей выведенному на сцену «будущему» чеховских героев. Б. Акунин пишет буквально о следующем мгновении персонажей «Чайки», А. Зензинов и В. Забалуев заглядывают к бывшим владельцам вишневого сада спустя несколько лет, а Л. Петрушевская описывает быт тех, кому герои «Трех сестер» являются предками.

Однако смысловые пустоты пьес А. П. Чехова порождают не только сценарии продолжения его сюжетов. «Драматургия молчания», свойственная А. П. Чехову и культивируемая им (безадресные реплики, «мысли вслух», qui pro quo, значимые паузы и т. д.) [Пави: 189–190], отчетливо проявляется в обязательном наличии элементов абсурда во всех «прогностических» пьесах. Современные авторы, таким образом, апеллируя к А.П. Чехову, не могут обойтись без абсурдного компонента в своем мировидении, а этот компонент, в свою очередь, является своеобразной стилевой цитатой, подтекстовой аллюзией на классические пьесы.

Так огромную роль в формировании подтекста у Петрушевской играют пять сказок Павлика, созданных в русле эстетики театра абсурда и идейно углубляющих происходящие на сцене события. В гетеротекстуальной драме А. Зензинова и В. Забалуева первый скетч пьесы «У дяди Вани» предлагается играть как пьесу абсурда. Кроме того, события «Поспели вишни в саду» расположены по нарастанию абсурдности ситуации.

Последние три дубля акунинской «Чайки» также выходят за рамки чистой комедии и активно используют инструментарий «драмы абсурда». В этом же ключе целесообразно рассматривать саму вариативную структуру пьесы, опирающуюся на бессмысленность и алогичность сюжета.

Таким образом, можно говорить о том, что театр А. П. Чехова сегодня — это система, активно самопорождающая новые смыслы прочтения и контексты. А элементы театра абсурда, наличествующие как в драме классика, так и в произведениях современных драматургов, являются своеобразной смежной областью («ничьей землей»), транслирующей сознательное либо случайное обращение авторов к трансцендентному, сквозь призму которого столь ясно видится истинная цена литературного творения.

Литература

Пави П. Словарь театра. М., 1991.

Секция

«К 300-летию М. В. Ломоносова: Язык и литература XVIII века»

На обе стороны, за обе щеки: исторический комментарий к употреблению субстантивных форм множественного числа в сочетаниях с лексемами *оба, обе* (на материале русского литературного языка XVIII в.)

Дьячкова Ирина Николаевна
Старший преподаватель Петрозаводского государственного университета, Петрозаводск, Россия

Наименования *оба — обѣ* в современном русском языке традиционно относятся к разряду собирательных числительных (при условии признания этой лексико-семантической группы числовых имен), хотя и обнаруживают существенные отличия от последних как в семантическом, так и в грамматическом аспекте.

В древнерусском языке рассматриваемые лексемы грамматически были подобны нумеративам *два — двѣ*: они также изменялись по двойственному числу и имели соответствующие формы согласования с существительными — «*оба багряная стлъпа*» (Сл.о пл. Игор.); «*отъ обою страну*» (Поуч. Моном.); «*межи обѣма полкома*» (Лавр.). В отношениях дополнительной дистрибуции к *оба — обѣ* при субстантивах ед. и мн. числа употреблялись родственные собирательно-распределительные образования *обой, обоя, обое, обои*, которые, как известно, в ходе развития грамматической системы русского языка вышли из употребления (см., однако, устойчивый оборот — *обоего пола*).

Непосредственной причиной расхождения судеб числительных *оба — обѣ* и *два — двѣ* стало разрушение в языке двойственного числа, в результате чего количественное наименование попало под влияние генетически родственных нумеративов *три, четыре*, а *оба* формально стало сближаться с однокоренными собирательными лексемами. Это влияние до сих пор отмечалось исследователями только в словоизменении рассматриваемых наименований [Дровникова: 12; Супрун: 65], однако, как нам кажется, следы воздействия исчезнувших собирательных форм можно обнаружить и в их синтагматике.

Как известно, современные количественно-именные конструкции с *оба — обе* в И. — В. п. формально совпадают с соответствующими соединениями числительных *два, три, четыре* (*два, три, четыре дня — оба дня*), где в русском языке закрепилась грамматически переосмыслен-

ная бывшая субстантивная форма дв. числа. Это обстоятельство, по всей видимости, стало источником уверенности в том, что какие-либо формальные преобразования в номинативах сочетаний с лексемами *оба — обѣ* в диахронии не происходили. Между тем некоторые факты заставляют усомниться в столь однозначном решении данного вопроса: мы имеем в виду хорошо известные выражения — *за обе щеки*, *на обе стороны*, где по не вполне понятным причинам в современном литературном языке устойчиво употребляется формы мн.ч. субстантивов.

По нашим данным, ни в одном исследовании, посвященном истории числительных в языке донационального периода, подобные прецеденты зафиксированы не были (см. работы А. А. Шахматова, Л. А. Булаховского, И. М. Багрянского, Л. Н. Дровниковой, В. М. Маркова, О. Ф. Жолобова), что обусловило наше обращение к более позднему периоду в эволюции нумеративов — эпохе формирования национального литературного языка.

На основе достаточно обширного материала (ок. 350 контекстов), извлеченного из разножанровых памятников литературно-письменного языка XVIII века, удалось установить, что сочетания с субстантивными формами мн. ч. при *оба — обѣ* встречаются в языковой практике исследуемого периода достаточно часто, особенно это характерно для текстов Петровской эпохи. См. примеры: *оба она перечни* (Арифм. Магн.); *обѣ щоки* (Артил. Брауна); *обще оба государи договариваться повинны будутъ* (ПСЗ, т. 4); *оба концы накрѣпко заплавлены* (Вольф. физ.); *оба шарички равной діаметръ имѣютъ* (Опис. комет.); *оба первыи граждане* (Тредиак., Истор.); *оба случаи* (Опис. Камч.); *оба флоты… смѣшаются* (Голен.-Кутуз., Флот); *оба сіи стихотворцы* (Радищев, ППМ); *оба сіи звѣри* (Фонв. Басни) и др.

Любопытно, что конструкции современного типа с именами мужского рода в литературной практике первой половины столетия преобладают незначительно — в нашем материале 15 таких сочетаний при 10 примерах с согласованием по мн. ч.; с 50-х гг. это соотношение несколько изменяется (23:7), но вытеснения сочетаний с субстантивными формами мн. ч. из употребления так и не происходит.

Указанное обстоятельство подтверждается данными грамматических руководств второй половины XVIII в. Так, у А. А. Барсова мы находим следующее замечание о сочетаемости лексем *оба — обѣ* и существительных: «*Оба*… принимаетъ существительное въ родительномъ падежѣ единственнаго числа: хотя и полное согласіе не совсѣмъ отвергается на пр. *оба брата были*, или *оба братья*; … *оба дѣла слушаны*, или *оба дѣлá*…» [Барсов: 173]. Основной предпосылкой к установлению нового вида синтаксической связи с существительными *оба — обѣ*, которое мы наблюда-

ем в XVIII столетии, по нашему мнению, необходимо считать сближение данных лексем с соответствующими формами собирательного образования *обои* и собирательными числительными вообще, также сохраняющими в этот период номинативные конструкции с согласованием (*двои книги*, *шестеры вилы* и под.).

О полном, как смысловом, так и формальном, отождествлении лексем *оба* и *обои* на данном этапе свидетельствует дальнейшая судьба бывшей дистрибутивной формы: не имевший (в отличие от других собирательных числительных) ярко выраженной семантической и функциональной специализации номинатив множественного числа *обои*, встречающийся в языке петровского периода практически в одних и тех же позициях с лексемами *оба* — *обѣ*, исчезает из литературного употребления, по нашим данным, уже в 30-х гг. XVIII века.

Что же касается конструкций с согласованием типа *оба братья*, *обе ру́ки*, то они окончательно выходят за пределы литературного языка только в конце XIX — нач. XX вв., разделяя тем самым судьбу соответствующих соединений с собирательными числительными, что еще раз подтверждает взаимосвязь формальной эволюции названных лексем.

Литература

Барсов А. А. «Российская грамматика» Антона Алексеевича Барсова. М., 1981.

Дровникова Л. Н. Имя числительное в русском языке XI–XVII вв. Автореф. ... дисс. канд. филол. наук. М., 1959.

Супрун А. Е. О русских числительных. Фрунзе, 1959.

К вопросу о классификации видовременных форм глагола в «Российской грамматике» М. В. Ломоносова

Карева Наталия Владимировна

Аспирантка, младший научный сотрудник Института лингвистических исследований РАН, Санкт-Петербург, Россия

Мы ставим перед собой задачу описать грамматическую категорию времени в «Российской грамматике» (1757) и сравнить классификацию глагольных времен М. В. Ломоносова с классификациями в грамматиках М. Смотрицкого (1619) и В.Е. Адодурова (1731). Это сопоставление позволит определить, на какую грамматическую традицию ориентировался автор «Российской грамматики».

М. В. Ломоносов хотел описать в единой классификации не только временные, но и видовые значения глагола. Отталкивался он от этимологического критерия. В зависимости от того, являлся ли глагол простым (*даю*) или сложенным (*отдаю*, *благодарствую*), он обладал различной способностью образовывать временные формы [Ломоносов: 480].

от простых		
(1) настоящее	*трясу, глотаю*	
(2) прошедшее неопределенное	*трясъ, глоталъ*	«некоторое деяния продолжение или учащение»
(3) прошедшее однократное	*тряхнулъ, глотнулъ*	«деяние, совершенное однажды»
(4) давнопрошедшее первое	*тряхивалъ, глатывалъ*	«заключают в себе учащение или продолжение <…> и имеют знаменование одно старее другого»
(5) давнопрошедшее второе	*бывало трясъ, бывало глоталъ*	
(6) давнопрошедшее третие	*бывало трясывалъ, глатывал*	
(7) будущее неопределенное	*буду трясти, стану глотать*	«будущее деяние, которого совершение неизвестно»
(8) будущее однократное	*тряхну, глотну*	«деяние, которое только однажды свершится»
от сложенных		
(9) прошедшее совершенное	*написалъ*	«полное совершение деяния»
(10) будущее совершенное	*напишу*	

Там, где современная лингвистика предполагает существование двух глаголов, один из которых образован от другого с помощью перфективного суффикса, Ломоносов видел временные формы одного глагола. Ломоносов чувствовал, что префикс может менять аспектное значение глагола: *чрезъ сложенiе съ предлогами получаютъ времена часто новыя знаменованiя и большую силу* [Ломоносов: 681]. Однако тот факт, что глагол обязательно вступает в парные видовые отношения, так и не был им осознан. Понятие глагольного вида было знакомо славянской грамматической традиции XVII–XVIII в., однако сам термин использовался для этимологической характеристики слова.

На какую традицию ориентировался Ломоносов, создавая классификацию видовременных форм глагола? Для того, чтобы ответить на этот вопрос, мы обратимся к доломоносовским грамматикам русского языка.

Вопрос об источниках «Российской грамматики» — непростой. Ломоносов стремился создать научное описание современного ему русского литературного языка и видел себя новатором в этой области. Он следующим образом характеризовал свой труд и работы своих предшественников: *Сiю грамматику не выдаю заполную, но только опытъ, ибо еще никакой нѣтъ, кромѣ славенской и малинькой в лексиконе, весьма несовер-*

шенной и во многихъ мѣстахъ не<<справедливой>>исправной [Ломоносов: 691]. Речь шла о «Грамматики словенския правильное синтагма» М. Смотрицкого (1619) и об «Anfangs-Gründe der Russischen Sprache» В. Е. Адодурова (1731).

В «Грамматике словенской» Смотрицкого глаголы имели шесть времен [Смотрицкий: 289]:

(1) настоящее	*бію: біюся или біенъ бываю*	«им же настоящее дѣйство или страданіе знаменуемъ»
(2) преходящее	*бихъ: бихся или біенъ есмь и быхъ*	«несовершеннѡ прешлое дѣйство или страданіе знаменуемъ»
(3) прешедшее	*бияхъся или біянъ есмь или быхъ*	«им же Совершеннѡ прешлое дѣйство или страданіе знаменуемъ»
(4) мимошедшее	*біяах: біяхся или біянъ бывахъ*	«им же древле совершеннѡ прешедшее дѣйство или страданіе знаменуемъ»
(5) непредѣлное	*побихъся или побіенъ быхъ*	«им же в малѣ совершеннѡ прешлое дѣйство или страданіе знаменуемъ»
(6) будущее	*побію: побіюся или побіенъ буду*	«им же грядущее дѣйство или страданіе знаменуемъ»

Категория совершенного / несовершенного вида имплицитно присутствовала — так, Смотрицкий выделил преходящее / прешедшее время в зависимости от того, является ли действие законченным или нет. Ломоносов отталкивался от классификации Смотрицкого, отказываясь от одних его категорий, но сохраняя другие, позволяющие описать языковую реальность XVIII столетия.

В. Е. Адодуров выступал против употребления устаревших старославянских слов и форм и призывал ориентироваться на разговорную речь. В «Anfangs-Gründe» он выделил три времени: Praesens, Praeteritum и Futurum, отметив существование двух форм Futurum (*напишу*, *буду писать*). Адодуров считал, что сложные прошедшие времена незнакомы русскому языку. Эти нюансы значения передаются в русском языке с помощью наречий: *я недавно читал* (*ich laß*) или *я давно читал* (*ich hatte gelesen*) (Unbegaun: 39).

Ориентация на разговорную речь характеризует не только «Anfangs-Gründe», но и многие другие доломоносовские грамматики, особенно те, что были написаны в петровскую эпоху (грамматики Г. В. Лудольфа, И. Э. Глюка, Э. Копиевича). Они создавались иностранцами как практические руководства для желающих изучать русский язык. Глагольная па-

радигма этих грамматик представляла собой заполненную современными формами латинскую схему.

Концепция «Российской грамматики» была иной. Ломоносов подчеркивал, что русский язык изобилует *множеством речений и выражений разума* [Ломоносов: 587] благодаря своей связи со старославянским языком. Представляется вероятным, что подробная классификация видовременных значений глагола была разработана Ломоносовым потому, что он ориентировался на традицию церковной книжности, в рамках которой слово и его грамматическая форма воспринимались как освященная традицией неконвенциональная целостность. В середине XVIII в. семиотический статус слова оставался проблемной величиной, и Ломоносов, задумывая свою классификацию, предполагал существование контекстов, в которых употребление той или иной временной формы могло иметь экзистенциальную значимость.

Литература

Грамматики Лаврентия Зизания и Мелетия Смотрицкого / Сост. Е. А. Кузьминова. М., 2000.

Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений: В 10 т. М.; Л., 1952. Т. 7.

Unbegaun B.O. Drei russische Grammatiken. München, 1969.

Библейские цитаты и реминисценции в неоконченной повести А. Н. Радищева «Положив непреоборимую преграду….»

Кузнецова Елена Константиновна
Аспирантка Новосибирского государственного университета, Новосибирск, Россия

Художественное своеобразие творчества А. Н. Радищева и сила воздействия его идей на читателя во многом определяется использованием «высокого стиля». Писатель выходит за границы «высокого стиля», определенные М. В. Ломоносовым, он использует не только церковнославянизмы, «россиянам вразумительные и не весьма обветшалые», но и характерные для церковных текстов архаичные употребления слов и форм, синтаксических конструкций (аорист, формы причастий на *-ай*, *-яй*, дательный самостоятельный и др.). Исследователи (Ю. М. Лотман, Е. Д. Кукушкина) отмечали наличие в его текстах прямых цитат, а также аллюзий и реминисценций из Библии. Н. Д. Кочеткова выделяет в «Путешествии из Петербурга в Москву» исповедальное начало и элементы проповеди [Кочеткова: 78]. В «Путешествии» были выявлены обращения к Богу, которые представляют собой вариации молитв, в частности, молитвы «Отче наш» [Кузнецова: 169].

Неоконченная повесть о Филарете Милостивом представляет особый интерес благодаря той роли, которую играют в ней библейские цитаты и реминисценции. Учитывая обстоятельства создания этого произведения (А. Н. Радищев писал его в крепости в ожидании смертного приговора), обретает особый смысл использование в нем таких значимых в культурологическом отношении цитат, как слова Нагорной проповеди Христа. В нашей работе выявляется роль библейских реминисценций в повести «Положив непреоборимую преграду…», а также в письмах к С.И. Шешковскому, в «Завещании детям»; в качестве контекста привлекаются ответы писателя на следствии по делу о «Путешествии из Петербурга в Москву».

Система цитирования, умолчаний, интерпретаций, связанных с текстом Библии, открывает в повести о Филарете Милостивом три уровня адресации текста, которые объединены апологией автора. К адресатам-обвинителям, в первую очередь, С. И. Шешковскому и Екатерине II, обращены цитаты из псалмов Давида, подчеркивающие степень раскаяния автора и смиренную надежду на милосердие. Частое употребление имени Христа в начале повести, в таких контекстах как «правила Христова евангелия», «заповеди Христовы», «закон Христов», представляет собой код, символизирующий единство религиозных воззрений автора и предполагаемого читателя, призванный хотя бы отчасти снять с автора обвинение в деизме.

Адресатами являются также дети А. Н. Радищева, которым предназначаются рассуждения Филарета, облеченные в форму проповеди и философского диалога. Здесь изложены взгляды автора на проблему воспитания, взаимоотношений родителей и детей, нравственного совершенствования человека, бессмертия души, которые впоследствии нашли отражение в трактате «О человеке, его смертности и бессмертии».

Сочинение обращено также к будущим поколениям читателей. Для них писатель раскрывает свое понимание роли личности в обществе и истории. Этой цели служит цитата из Нагорной проповеди из Евангелия от Матфея, где говорится о девяти блаженствах. Она является наиболее узнаваемой в тексте повести: *Послушай словес Христовых, и кого он учил блаженными быти: Блаженны нищие духом, блаженны кроткия, блаженны алчущия и жаждущия правды, блаженны милостивии; блаженны чистые сердцем; блаженны миротворцы. Радуйтеся и веселитеся, глаголет богочеловек, мзда ваша многа* [Радищев: 599].

А. Н. Радищев сокращает эту цитату, опуская три «блаженства»: плачущих, изгнанных правды ради и тех, кого гонят из-за веры в Христа: *Радуйтеся и веселитеся, глаголет богочеловек, мзда ваша многа.* Христос называется у А.Н. Радищева «богочеловеком» неоднократно, в част-

ности, в «Путешествии из Петербурга в Москву», в трактате «О человеке, его смертности и бессмертии». Автор не пишет, что «мзда многа на небесах», он не упоминает в своей цитате те дары, которыми будут вознаграждены «нищие духом», «алчущие и жаждущие правды» и другие, возможно, потому, что он сомневается в существовании загробной жизни и бессмертии души, но твердо уверен в бессмертии мысли. Он считает, что идеи выдающейся личности, научные открытия или смелые философские суждения переживают человека и обеспечивают ему «социальное» бессмертие — в людской памяти.

В тексте цитаты и реминисценции из Библии несут значительную идеологическую нагрузку. Рассмотрение повести о Филарете Милостивом в контексте документов следствия расширяет наши представления об автобиографическом дискурсе А. Н. Радищева.

Литература

Кочеткова Н. Д. Исповедь в русской литературе конца XVIII в. // На путях к романтизму. Л., 1984. С. 71–99.

Кузнецова Е. К. Модификация молитвы в «Путешествии из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева // Святоотеческие традиции в русской литературе. Сборник материалов II Всероссийской научной конференции. Ч. I. Омск, 2009. С. 167–170.

Радищев А. Н. Сочинения. М., 1988.

Публикация произведений Феофана Прокоповича в XVIII–XXI вв.

Магала Мария Валерьевна
Студентка Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Литературное и публицистическое наследие Феофана Прокоповича многообразно. Традиция изданий его художественных произведений (драматургия, поэзия) относительно известна. Мы рассмотрим историю переизданий его литературно-публицистических произведений на русском и церковнославянском языках в XVIII–XXI вв.

При жизни автора было издано 46 произведений, до настоящего момента труды Ф. Прокоповича выдержали 88 отдельных публикаций. Произведения Прокоповича наиболее активно издаются при жизни Петра: за 16 лет (1709–1725 г.) — 35 изданий; во время правления других монархов (1725–1736 г.) — только 11.

Литературно-публицистические труды неоднородны по жанрам и целям издания. Их переиздания на протяжении 3 столетий показывают изменение актуальности разных жанров, осмысление творчества этого

автора в последующие эпохи, а также изменение восприятия и оценки Петровской эпохи на примере личности и творчества Прокоповича.

1) **Панегирики**. В политической жизни Петровского времени они играли заметную роль. На протяжении следующих десятилетий проповедники нередко обращались к текстам Прокоповича, отдельные его проповеди продаются в лавках еще в конце 1740-х гг. Его слава как образцового ритора и оратора на протяжении всего XVIII в. сохранялась — соответственно, его проповеди оставались актуальными. Однако почти все речи и слова Феофана (7 из 10) имеют только одно отдельное издание, т. к. печатались по определенному поводу. В дальнейшем они переиздаются только в составе собраний сочинений, различных тематических сборников и хрестоматий ([Феофан Прокопович], [Галахов], [Петр I] и др.).

2) **Богословские рассуждения** сходны по характеру с панегириками, но имеют иную судьбу: количество их изданий (5) при жизни Петра уступает светским панегирикам (13), но они продолжают оставаться востребованными и после 1725 г. Например, «О браках правоверных лиц с иноверными» — 1721, 1781; «Истинное оправдание правоверных христиан крещением поливательным...» — 1724, 1913. Появляется интерес к неизданным ранее текстам: «Разсуждение о книзе Соломоновой» издается впервые в типографии Московского университета в 1774, затем в 1784.

Период интереса к подобным текстам Прокоповича отмечен в последней четверти XVIII в. — в это время наблюдается бум изданий религиозного содержания, обусловленный в том числе усилением масонских и мистических настроений в аристократических кругах того времени. «Рассуждения» Прокоповича публикуются в частных типографиях, в том числе «масонских» (типографии Новикова, И. Лопухина и Хр. Клаудия).

В конце XIX — начале XX в. также появляются отдельные переиздания: «Слово в день св. равноапостольного князя Владимира и Дума о Богдане Хмельницком и Барабаше» (Киев, 1888), «Оправдание поливательного крещения» (М., 1913).

3) **Учебные материалы**. Самый известный текст Прокоповича подобного рода — учебник «Первое учение отроком». Первое его издание — май 1721 г., Синодальная типография Санкт-Петербурга. На протяжении XVIII в. текст 15 раз переиздавался в Синодальных типографиях Санкт-Петербурга и Москвы, а также в типографии Александро-Невского монастыря. Вероятно, в публикациях этого текста было заинтересованно государство; они были вызваны существовавшей в XVIII в. системой образования. Издание «Первого учения отроком», вышедшее в мае 1798 г., является последним, в XIX в. оно уже не переиздается. Очевидна причина — состоявшаяся в 1808 г. реформа духовных школ (см. [Знаменский]).

4) **Трактаты**, связанные с реформами и политикой Петра, например, «Правда воли монаршей» и «Духовный регламент». «Правда воли монаршей» призвана оправдать изданный Петром акт о престолонаследии. Первое издание относится к августу 1722 г.; известно берлинское издание на немецком языке, появившееся, видимо, с целью донести до Европы основания лишения престола Алексея, который был женат на Брауншвейг-Вольфенбюттельской принцессе Шарлотте-Софии. После смерти Петра «Правда» издавалась несколько раз в 1726 г. Эти издания также вызваны политической ситуацией в стране — воцарением Екатерины I.

Больше на протяжении всего XVIII в. «Правда» не переиздается, а после указа о престолонаследии Павла I она окончательно потеряла актуальность, и потому в XIX в. не публикуется.

«Духовный регламент» был написан по поручению Петра I как устав духовной коллегии. После смерти Петра I в структуре государственных и церковных отношений не произошло настолько значительных изменений, чтобы «Духовный регламент» потерял актуальность, поэтому он регулярно переиздавался и в XVIII и XIX вв. (11 публикаций).

5) **Исторические труды:** «История императора Петра Великаго» (1773, 1788), «О смерти Петра Великаго... краткая повесть» (1726, 1819, 183). Издания каждый раз вызваны волнами интереса к фигуре великого монарха: сперва во время правления Екатерины II [Петр I: 37], а затем в первой четверти XIX в.

6) **Хрестоматии и собрания сочинений.** Собрания сочинений Феофана Прокоповича выходили 2 раза: «Слова и речи» 1760–1774 гг. и «Сочинения» 1961 г. Однако оба издания выборочные, полного собрания сочинений до сих пор нет. Труды Феофана Прокоповича в хрестоматиях нередки и в XIX веке [Галахов], и в XX веке [Петр I], т. к. он считается наиболее ярким представителем ораторской прозы Петровской эпохи.

Таким образом, многообразное литературное и публицистическое наследие Феофана Прокоповича на протяжении XVIII–XX вв. имело различную судьбу. Часть его произведений осталась навсегда связана с XVIII в., другим же была уготована более долгая жизнь.

Литература

Галахов *А. Д.* Историческая хрестоматия нового периода русской словесности (от Петра I до нашего времени). СПб., 1861–1864. Т. 1.

Знаменский П. В. Духовные школы в России до реформы 1808 года. Казань, 1881

Петр I в русской литературе XVIII века (Тексты и комментарии) / Отв. ред. С. И. Николаев. СПб., 2006.

Феофан Прокопович. Слова и речи поучительные, похвальные и поздравительные, собранные и некоторые вторым тиснением, а другие вновь напечатанные: В 4 ч. СПб., 1760–1774.

Женский портрет в русском лубочном романе

Николашина Дарья Николаевна
Аспирантка Нижегородского государственного университета имени Н. И. Лобачевского, Нижний Новгород, Россия

Для лубочного романа как жанра массовой литературы характерно использование ограниченного арсенала средств художественной выразительности. Это продиктовано функционированием таких произведений и эстетической установкой их авторов и читателей.

Описание человеческой внешности в лубочном романе, как правило, сводится к общей характеристике производимого героем или героиней впечатления: *кавалеры не без удивления усмотрели образ столь редкой красавицы* [Францыль: 13]; *Когда Еруслан лег спать, то не мог заснуть во всю ночь, понеже видя красоту прекрасной царевны Анастасии* [Еруслан: 64]. Первое, что поражает окружающих в облике главной героини — это необыкновенная красота. При этом содержание понятия красоты лубочный роман редко конкретизирует. Обычный эпитет для любой женщины — «прекрасная». Так, в романе о Францыле Венциане прекрасной названа и возлюбленная героя, и его мать, и королева, однако больше никак внешность ни одной из них не описана. В романе о Полиционе Египетском, употребив этот стандартный эпитет, автор уточняет, что прекрасная Милигрина *подлинно имела великую красоту* [Полицион: 19]. Это примечание свидетельствует о том, что обязательность такого описания, его своеобразная этикетность осознавалась автором.

Портрет красавицы далек от конкретики, даже если делается попытка разработать его подробнее. Красота героини — это прежде всего красота ее лица. О королевне Ренцывене мы знаем лишь то, что у нее было *прекрасное лицо* [Францыль: 40]. Героиня романа о милорде Георге королева Анна постоянно носит маску, опасаясь, что ее красота станет чрезмерным искушением для мужчин: *многие молодые кавалеры, заразясь прелестной ее красотою, лишились жизни* [Милорд: 256]. Сами черты при этом не изображаются, могут быть упомянуты алые губы или черные брови девушки, но не более того. Традиционны сравнения красок лица с цветами: *Прекраснейшие ее ланиты, представляющие розу и левкой, тогда были орошены радостными токами слез* [Полицион:31]. Цветочные метафоры могут относиться и к девушке в целом: *Собрание красот, ты есть цвет, насажденный на этом бедственном свете, и другого нет подобного тебе* [Полицион:64]; *Виват, Вена, ак виват, прекрасный мой цвете, ибо несть подобной тебе во всем свете!* [Париж: 61]. Такие сравнения уходят корнями в фольклорную образность.

Гораздо реже описываются другие части тела: руки, фигура. Королева Мусульмина пытается соблазнить милорда Георга, обнажив перед ним *черные свои груди, которые были изрядного сложения* [Милорд: 226]. Здесь лубочный роман часто опирается на традиционные формулы: у царевны Кандоулы *белые руки, белые груди, уста сахарные* [Еруслан: 23].

Важную роль играет одежда героини. Красивая женщина в лубочном романе — это женщина нарядная. Так, царь Вахрамей велит своей дочери надеть *драгоценное платье, и она так прекрасна стала, что и уму человеческому непостижимо прекраснее вообразить* [Еруслан: 63]. Маркграфиня Бранденбургская всегда одета в шелковые платья, ее свита из красивых девушек носит пурпурные наряды. Образ Венеры в этом романе также дан через описание одежд богини: на ней длинное разноцветное одеяние, ее волосы перевязаны золотой лентой.

О красоте героини часто судят по специально написанному портрету. Живописные изображения девушек встречаем во многих лубочных романах. В романе о Францыле на мальтийский турнир в качестве призов присланы портреты принцесс в золотых рамах, и рыцари заочно влюбляются в Ренцывену Испанскую. Полицион принимает решение отыскать Милитину, которую он полюбил, увидев на картине. Милорду Георгу показывают изображения двенадцати знатных дам, предлагая выбрать прекраснейшую, и он отпускает едкие замечания о внешности и характере каждой. Во вставной новелле в том же романе Марцимирис видит портрет принцессы Терезии и даже сердится, что художник смог изобразить красоту, которой в жизни не бывает. Но и в этом случае никогда не рассказано, как именно выглядит героиня на портрете и чем притягивает восхищенные взгляды.

В лубочном романе красота женщины — важнейшее ее достоинство, как воинская доблесть мужчины. В названиях этих произведений именно эпитеты, так или иначе акцентирующие внимание на внешности, неизменно сопутствуют имени главной героини. Но если отвагу рыцаря можно показать в сценах сражений, то образ прекрасной королевны читатель должен достроить сам, опираясь на собственные представления о женской красоте. В таком описании внешности проявляется одна из важных черт поэтики лубочного романа. Лубочный роман в основном не описывает красоту, а только *указывает* на нее. Говоря о красоте, этот жанр обращается к некому собирательному эстетическому идеалу.

Литература

История о Париже и Вене // Сборник отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. Т. 90, № 6. СПб., 1913. С. 1–228.

История о славном и сильном витязе Еруслане Лазаревиче, о его храбрости и о невообразимой красоте царевны Анастасии Вахрамеевны. М., 1819.

История о славном рыцаре Полиционе, египетском царевиче, получившем себе за храбрость и силу в замужество прекрасную королеву Милитину, и о сыне их, дивном в героях Херсоне. М., 1833.

История о храбром рыцаре Францыле Венциане и о прекрасной королевне Ренцывене. СПб, 1793.

Н. Е. Струйский и митрополит Платон (Левшин)

Попов Владимир Николаевич
Аспирант Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова, Москва, Россия

Вопрос о философских воззрениях поэта Н. Е. Струйского (1749–1796) ранее никогда не поднимался: его репутация [Попов] «парнасского буффона» (И. М. Долгоруков) и «исступленного графомана-строчкогона» (В. С. Пикуль) постановку такого вопроса делала неуместной. Тем не менее, загадки его повседневного поведения нуждаются в расшифровке — для решения этой задачи было бы полезно реконструировать философские основы его мировоззрения.

Более всего материала для поиска этих философских основ дает переписка Струйского (с его стороны — стихотворная) с митрополитом Платоном Левшиным вокруг его «Апологии к потомству ‹...›, или Начертания о свойстве нрава А. П. Сумарокова» [Струйский: 295–337], которая стала ответом на анонимную «сокращенную повесть о жизни и писаниях покойного» Сумарокова. В книге Струйского «впервые за всю историю русской литературы шла речь об этике литературной жизни, о ее нравственном облике» (А. А. Морозов). Незадолго до издания «Апологии к потомству» Струйский отдал ее рукопись на прочтение митрополиту Платону Левшину. Выбор был неслучаен — митрополит Платон благоволил Сумарокову, «поощрял представления семинаристами ‹Троице-Сергиевой Лавры... некоторых трагедий» [Рункевич: 52] его, а летом 1777 г. разрешил Сумарокову вступить в третий брак, невзирая на слезное прошение его матери.

Рукопись «Апологии» Струйский сопроводил стихотворным «Письмом» к митрополиту [Струйский: 287–294], который, в свою очередь, написал поэту благосклонный ответ [Там же: 338–340]. В своем «Письме» Струйский обнаруживает знание даже повседневного поведения митрополита («Но как по всякой час, ты в кротости твоей, // По всякой как здесь час ты всех и вся внимаешь»). Как и для «русских вольтерьянцев» его времени, Струйскому тоже — вполне в «соревновательном» духе — необходимо соотнести фигуру митрополита с французскими образцами, однако Струйский роднит митрополита не с Вольтером и Руссо, но с Бурдалу и Пьером Гюе («Преславный, Бурдалу; и важный Петр Гюет! ‹...› Почесть

тебя б с собой, им равным, не стыдились»), с Фенелоном («Вы б здесь воскреснувши! могли б зреть, Фенелона?»).

Все трое жили в эпоху Людовика XIV и были страстными апологетами католической церкви (Бурдалу — красноречивый проповедник, Гюе — тонкий ученый, Фенелон — искусный сочинитель), но с важными нюансами. Гюе в молодости переболел картезианством, а впоследствии пришел к скептицизму. Отсюда призыв Гюе не замыкаться в богословсих догматах, но заниматься историей: «Богословию история нужна, — ссылался на его авторитет Татищев. — ...История божественная и церковная, а к тому и гражданская просто необходимы, о чем Гуэций, славный французский богослов, достаточно показал» [Татищев]. Фенелон был настроен антидеспотически, о чем прямо писал в своих сочинениях.

Три эти ипостаси, полагает Струйский, и воплотились в митрополите Платоне. Таким образом, можно нарисовать собирательный образ писателя-богослова, черты которого находит Струйский в митрополите. С одной стороны, это горячий проповедник христианской веры, который готов читать свою проповедь не только королю, но и толпам еретиков — то есть христианин, поверяющий свою веру активным действием. В то же время это человек широкой образованности, склонный к рациональному мышлению и не принимающий на веру никакие догматы. Надо сказать, что поэтические аналогии Струйского были вполне реалистичны. Как Бурдалу, Платон «блистал своим ораторским талантом» [Рункевич: 50] и был замечен Екатериной II, как некогда Бурдалу был замечен Людовиком XIV. Подобно Гюе, Платона отличал ясный рациональный ум; с Фенелоном его равняли и требование внутренней свободы, и язык «образов-понятий» (П. В. Калитин).

Все это говорит о том, что апелляция Струйского к митрополиту Платону была не случайна и может быть истолкована знанием философского учения митрополита. Это не преувеличение: митрополит Платон был именно философ — «plus philosophe que prêtre, отозвался о нем Иосиф II; этим именно Платон привлекал и Екатерину» [Флоровский]. Однако фундаментального исследования его философского наследия до сих пор нет: настоящая работа основана на трудах Г. В. Флоровского, П. В. Калитина, И. М. Снегирева.

Просветительский темперамент Струйского (поэт завел лучшую в России частную типографию) — на первый взгляд совершенно необъяснимый, поэтому странный и подозрительный [Попов] — вполне разъясняется программой Платона: «Платон был великим и увлеченным ревнителем учености и просвещения. У него была своя идея о духовенстве. Он хотел создать вновь ученое и культурное духовенство, через гуманитарную школу» [Флоровский]. Если Платон «хотел поднять и возвысить

духовный чин до социальных верхов — в век, когда его старались снизить и растворить в “третьем роде людей” и даже в безликой податной массе» [Флоровский], то Струйский, в свою очередь, требовал от современников «признать в поэте XVIII века не униженного слугу или же чиновника, бряцающего на струнах в часы досуга, но самовластительного ‹...› князя, для которого литература была высшим законом» [Попов: 199].

Какие из сочинений митрополита Струйский читал и многие ли из его проповедей слышал, или же узнавал о его идеях в кругу третьих лиц — все эти вопросы пока остаются открытыми.

Литература

Попов В. Н. Литературная репутация поэта Н. Е. Струйского // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». 2009. № 4. С. 193–200.

Рункевич С. Г. Платон (Левшин) // Русский Биографический Словарь. Плавильщиков — Примо. СПб., 1905. С. 49–54.

Струйский Н. Е. Сочинения. Ч. I. СПб., 1790.

Татищев В. Н. Предуведомление об истории всеобщей и собственно русской // Татищев В. Н. История Российская. Ч. I // http://www.magister.msk.ru/library/history/tatisch/tatis000.htm.

Флоровский Г. П. Пути русского богословия. Париж, 1983 // http://www.krotov.info/library/f/florov/page05.htm#7

Поэтическая традиция в Троицкой Лаврской семинарии в 1744–1806 гг.

Хребто Анна Викторовна
Студентка Санкт-Петербургского государственного университета, Санкт-Петербург, Россия

Сборники, созданные в стенах Троицкой Лаврской семинарии в 1744–1806 гг., предоставляют богатый материал для изучения панегирической культуры XVIII в.

В ходе работы было найдено 25 печатных и рукописных сборников, созданных в семинарии в период с 1744 по 1806 гг. Основными источниками материалов были фонды редкой книги Библиотеки Академии наук, фонды Российской национальной библиотеки а также Собрание рукописных книг Московской духовной академии в фондах Российской государственной библиотеки.

Эти сборники приурочены к различным знаменательным событиям в жизни Троицкой семинарии и служат образцом окказиональной панегирической поэзии. Панегирический характер сборников проявляется в оформлении титульного листа, на котором указан повод к созданию сборника и перечислены все регалии и заслуги адресата.

Страницы печатных и рукописных сборников украшены небольшими декоративными гравюрами. Тексты на разных языках напечатаны разными шрифтами.

Среди найденных сборников можно выделить две группы:

1) Сборники, посвященные монаршим особам (11сборников).

Они создавались к посещению Лавры и семинарии Елизаветой (в 1744 г.), Екатериной II (1762, 1768, 1775, 1787), Павлом Петровичем и его супругой Натальей (1763, 1767, 1775, 1796).

Посещение Лавры и семинарии монаршими особами было значимым событием для ее наставников и воспитанников, требовавшим тщательной подготовки. Встреча монарха сопровождалась специальной церемонией. В «Автобиографии» митрополит Платон так пишет о том, как готовился к визиту Екатерины II в 1762 г.: *Он должности сие взяв на себя, изготовил приветствия, оду, канты, иллюминацию и на 40 человек особую торжественную одежду, с венками на главах и пальмами в руках, и речи от себя* [Автобиография: 25].

Большинство сборников начинаются одой, за которой может следовать идиллия. Эти тексты составляют основной раздел сборника. Далее следуют разделы «Стихи и речи» и «Канты». Так выглядит общая композиционная схема сборников, посвященных монаршим особам. Содержание таких сборников отражает ход торжественной церемонии встречи высокопоставленного лица.

О том, как выглядели подносные экземпляры од, можно судить по найденной в Эрмитажном собрании отдела рукописей РНБ подносной оде на 10 листах в зеленом шелковом переплете «Ode ad Augustissimam Imperatrice Catharinam Secundam Eamque Musas [L]ud Lauram S.S. Trinitatis S.S. que Sergii incolunt. Humanitissime visitantem» (1787). Автором оды был учитель греческого языка семинарии Антоний Палладоклис. Рукопись начинается кратким содержанием, далее параллельно на греческом и русском языках представлена ода, состоящая из монологов античных богов и философов (Паллада, Каллиопа, хор муз, Меркурий, Аристотель, Платон).

Издания, посвященные монаршим особам, демонстрируют важную роль, отведенную поэтическому произведению в придворной культуре.

2) Сборники, посвященные тезоименитству митрополита Платона.

Всего было найдено 14 сборников (8 из них рукописные), созданных в период с 1784 по 1806 г. Рукописные сборники подносились митрополиту, который просматривал их, исправлял и давал краткий отзыв. Также Платон своей рукой указывал будущий тираж печатных изданий — 100 экземпляров.

Сборники восхваляют митрополита Платона, выражают ему благодарность за покровительство и заботу. Эти издания также служили

для демонстрации полученных семинаристами знаний, чем обусловлено их жанровое и языковое многообразие. Кроме од и идиллий, на страницах сборников встречаются гимны, песни, сонеты, рондо, мадригалы, стансы, фигурные стихи, а также многочисленные эпиграммы на русском, латинском, древнегреческом, французском, немецком, древнееврейском языках.

Основное содержание сборников составляли эпиграммы. Например, в сборнике 1798 г., состоящем из 47 стихотворений, 34 эпиграммы. Они располагались группами, содержащими от 5 до 70 эпиграмм.

В нескольких сборниках встретились эпиграммы на древнееврейском языке. Перевод и анализ этих стихотворений указывают на их ученический характер, в них встречаются орфографические и стилистические ошибки.

Язык определял тематическую структуру этих текстов. Обращение к образам античности здесь уже невозможно. Платон сопоставляется с Моще (Моисеем) и Аароном, он несет свет мудрости своим ученикам, ведет их по пути вечного блага. Созданию образа праведника служат цитаты из Священного Писания («Твое слово — свет для моих ног», «Все реки текут в море, и море заполняется»). Интересным кажется сравнение Платона с Торой («Ты — наш учитель каждую минуту, как Тора Бога»).

В сборнике 1793 г. «Песненныя похвалы, которыми святейшаго правительствующаго синода члена, их императорских высочеств в законе учителя, великаго господина, высокопреосвященнейшаго Платона, Митрополита Московскаго и Калужскаго и Святотроицкия Сергиевы лавры Священно-Архимандрита, в день тезоименитсва его высокопреосвященства Лаврская семинария всеусерднейше приветствует» представлены образцы фигурных стихов, характерных для стиля барокко.

Изучение окказиональных панегирических стихотворений, которыми семинаристы поздравляли с тезоименитством митрополита Платона, и их сопоставление с нормами школьных поэтик, использовавшихся в Троицкой Лаврской семинарии, показывает, что поэтическая традиция семинарии, основанная на идеях стиля барокко, сохранилась до конца XVIII — начала XIX вв.

Литература

Автобиография Платона, Митрополита Московскаго. М., 1887.

Содержание

«Русский язык. Теоретическая и экспериментальная фонетика»

Байрамова Фируза Оруджевна
К вопросу о фонетических признаках акцента при установлении родного языка говорящего 3

Беговатова Марина Александровна
Ассимиляция заднеязычных согласных по твердости / мягкости на стыках слов в современном русском языке 5

Дурягин Павел Васильевич
Эллипсис гласных и слоговая структура слова в русской разговорной речи 7

Ремесло Вера Юрьевна
Роль средств коммуникативного уровня русского языка в создании комического образа 9

Роговнева Юлия Васильевна
Фонетические анекдоты 12

Тимофеев Виктор Владимирович
Реализация гласных фонем в русских приставках в зависимости от длины безударной цепи 14

«Русский язык. Словообразование»

Борисова Елизавета Олеговна
Лексика со значением медленного движения в русских говорах: мотивационный аспект 16

Галактионов Андрей Павлович
Сложные слова с компонентами-англицизмами в современном русском языке 18

Жесткова Ольга Сергеевна
Преломление языковой картины мира через семантическую структуру девербатива 21

Орлова Анна Андреевна
Семантический анализ словообразовательных цепей один→одинокий→одиночество; единый→уединиться→уединение 23

Пак Кын Хе
Изменения в системе словообразовательных гнезд в результате появления неологизмов 25

Самыличева Надежда Александровна
Окказиональные слова, созданные на базе прецедентных текстов (на примере нижегородских СМИ) 28

Стрижевич Екатерина Викторовна
О словообразовательной активности иноязычных непроизводных существительных с вещественным значением 30

«Русский язык. Лексикология, лексикография, когнитивная семантика»

Бахарлу Хади
Некоторые проблемы двуязычной терминологической лексикографии (на материале русско-персидского аэрокосмического словаря) 33

Воробьева Марина Евгеньевна
Интерпретация юридических терминов в сфере обыденной коммуникации 35

Головачева Александра Евгеньевна
Метафоры в научном тексте 38

Ефименко Екатерина Юрьевна
Русская терминосистема современных бальных европейских танцев 40

Кобелева Галина Юрьевна
Прогностическая способность концептуального анализа 42

Кузнецова Татьяна Юрьевна
К проблеме лексикографического описания наивных представлений о значении слова 45

Майоров Георгий Владимирович
Научные метафоры в лингвистике 47

Муковоз Анастасия Сергеевна
Функциональные особенности употребления аллюзивного антропонима в публицистическом дискурсе 49

Пальшина Дарья Андреевна
От редукции в речи — к лексикализации в языке (о единицах «сверхъядра» русской лексической системы) 52

Попова Екатерина Викторовна
О семиотичности концепта «граница» 53

Рожкова Елена Вячеславовна, Рындина Елена Викторовна
Лингвокультурные бинарные макроконцепты «созидание» и «разрушение» в диахронном аспекте 56

Ряжских Александра Сергеевна
Концепт форма в философском дискурсе 58

Трапезникова Анна Алексеевна
Ономастическое сознание современного имядателя (на материале эргонимии Красноярска) 61

Черкасова Анна Анатольевна
К вопросу о соотношении билексемы и фразеологической единицы 63

Шейхи Джоландан Нахид
О некоторых расхождениях в понимании русских и персидских аспектологических терминов 65

«Русский язык. Морфология и синтаксис»

Алияришорехдели Махбубех
Особенности пассивных конструкций в русском языке в сопоставлении с персидским языком 67

Биккулова Ольга Сергеевна
Деепричастие и субъект модуса 68

Боряева Лариса Михайловна
К вопросу о соотношении элементов «веерной» и «линейной» моделей простого предложения в современном синтаксисе 71

Вилинбахова Елена Леонидовна
Синтаксические модели выражения стереотипов (на материале русского языка) 73

Заруднева Алла Ивановна
Морфологические особенности текстов Интернет-рекламы 75

Земцовская Ярославна Васильевна
Функционально-семантические особенности глагола «превратиться» в позиции связки именного сказуемого 78

Зорин Родион Александрович
Семантика имени как условие выбора формы творительного падежа в «стихийных» конструкциях: на материале имен класса «предметы вооружения» 80

Иващенко Анна Викторовна
Функционирование неопределенно-личных предложений в газетно-публицистических текстах 83

Кашперко Евгения Алексеевна
Дискурсивные единицы в то же время и вместе с тем как средство воплощения стилистического приема парадокса 85

Ковалева Ольга Николаевна
Когнитивный анализ бытийных высказываний в речи детей с синдромом Дауна 88

Колесникова Юлия Сергеевна
Присоединение как объект коммуникативного синтаксиса 90

Кузнецова Светлана Михайловна
К проблеме соотношения вводных слов на –но и модальных частиц 93

Мамечков Степан Геннадьевич
Семантика субстантивной формы среднего рода в контексте функциональной грамматики 94

Моаззен Задех Зейнаб
Изучение соотношения пространственных предлогов и приставок как методическая проблема преподавания русского языка как иностранного в персидскоговорящей аудитории 96

Палоши Ильдико
Опыт семантического анализа глаголов с формантом раз-...-ся 98

Панфилова Евгения Владимировна
Синтаксическая организация рекламных слоганов 100

Смирнова Ольга Игоревна
Особенности функционирования сочетаний «девербатив + существительное в Тв. п. с предлогом с» в русском языке 103

Столярова Вера Владиславовна
Понятие мир говорящего и частицы тут и там 105

Теряхина Елена Николаевна
Экспериментальное исследование иконичности бинарных сочинительных конструкций 108

Хищенко Мария Алексеевна
Соотношение оптативной и вероятностной модальностей модификаций частицы бы 111

«Русский язык. Язык художественной литературы и средств массовой информации»

Бойков Алексей Игоревич
Семантические преобразования фразеологизмов в рок-поэзии 114

Борченко Надежда Алексеевна
Трансформация системы образов оригинала в процессе перевода (на материале переводов стихотворения Г. Гейне «Лорелей») 116

Ерышева Мария Евгеньевна
Специфика онима Лилит в поэзии Серебряного века 119

Игнатенко Ольга Павловна
Интерпретация модусной семантики в рамках точек зрения героев и повествователя в переводах рассказа Р. Брэдбери «Убийца» 120

Коптев Никита Васильевич
Интерпретация авторского замысла через анализ системы экспрессивных средств (на примере «Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» Н. В. Гоголя) 123

Макарова Татьяна Юрьевна
Проблема истины как элемент переводческой адаптации «Песни без слов» П. Верлена 125

Маряничева Татьяна Андреевна
Коннотации абстрактного (ЖИЗНЬ) и конкретного (ДЫМ) субстантивов в текстах Е. Клячкина 127

Мельничук Виктория Александровна
Специфические языковые черты романа Т. Толстой «Кысь» 130

О Чжон Хюн
Субъектная перспектива и стратегии автора в стихотворении Б. Окуджавы «Король» 132

Савоськина Евгения Владимировна
Разговорная стилизация в монопьесе Е. Гришковца «Как я съел собаку» 134

Середухина Тамара Алексеевна
Антропоним в смысловом поле музыкального мифа (на материале романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита») 137

Таирова Мила Заировна
Роман Т. Толстой «Кысь» как интертекст 139

Ульяненко Жанна Евгеньевна
Лексические новообразования как черта идиостиля Вячеслава Иванова 142

Федотова Ольга Владимировна
Художник и музыкант: точка зрения и языковые средства ее воплощения в рассказах З. Н. Гиппиус «Вымысел» и «Яблони цветут» 145

Чигиринова Александра Владимировна
Роль дистантных отношений в структурировании и понимании художественного текста 147

«Русский язык и новые информационные технологии»

Барт Мария Вячеславовна
Модели образования телескопных жаргонных дериватов (на материале русского компьютерного жаргона) 150

Грушецкая Юлия Андреевна
Никнейм как часть русского культурного пространства 153

Журавлева Екатерина Александровна,
Корнелюк Александр Александрович
Никнейм как особая антропонимическая категория 155

Козлова Евгения Евгеньевна
Метаязыковая рефлексия участников Интернет-общения в отношении иноязычных заимствований 158

Колясева Алена Федоровна
Глагольная метафора в компьютерной сфере 160

Розанов Кирилл Андреевич
Сетература, кибература, Интернет-литература: объем понятий 162

Соков Алексей Анатольевич
Топонимическая карта Владимирской области (к вопросу о создании электронного образовательного модуля) 165

Утяшев Адель Ракимжанович
Лингвостилистическая специфика новостного заголовка в Рунете 167

«История русского языка»

Балкарова Ксения Михайловна
Некоторые особенности эволюции местоимения тъ по данным Никоновской летописи за XIV–XVI вв. 170

Власова Екатерина Александровна
Особенности структуры предложения косвенной речи в Киевской, Суздальской и Никоновской летописях 172

Гашнева Мария Валерьевна
К вопросу о происхождении событийного настоящего исторического в русской литературной традиции (на материале летописей XV–XVI вв.) 175

Горбовская Елизавета Николаевна
Формы императива 3 лица в языке древнерусских памятников XII–XV вв. 177

Громова Мария Михайловна
Перевод инфинитивных конструкций во второй южнославянской редакции Жития Василия Нового 179

Индыченко Артем Андреевич
Об интерполяции из Песни Песней в составе Толкового Евангелия Феофилакта Болгарского от Луки 182

Караваева Полина Юрьевна
Фонетика и лексика как средства характеристики древнерусского извода церковнославянского языка в «Сказании о Борисе и Глебе» 184

Комышкова Анна Дмитриевна
К вопросу о месте наречия среди именных частей речи древнерусского языка 186

Королев Петр Сергеевич
История церковнославянского текста Деяний и Посланий Апостольских в эпоху книгопечатания 189

Коротаева Анна Анатольевна
Членные формы в предикативной функции и их грамматическая семантика (на материале корпуса летописей — Лаврентьевского, Ипатьевского и Радзивиловского списков) 191

Мраморнова Оксана Геннадьевна
Сравнительный анализ форм перфекта и плюсквамперфекта в поздних обработках Жития Василия Нового 194

Панкова Екатерина Евгеньевна
Причины смены типов письма в русских рукописях XIV–XV вв. 196

Смирнова Юлия Владимировна
Проблема интерпретации пропуска и на месте в среднерусских скорописных памятниках 1-й половины XVII в. 198

Сухоручкин Андрей Александрович
Иосифская редакция Часослова 200

Фёдорова Екатерина Викторовна
Некоторые особенности перевода инфинитивных конструкций в Толковом Евангелии от Марка Феофилакта Болгарского (по материалам двух рукописей XVI в.) 202

«Русский язык. Диалектология»

Гомырова Юлия Юрьевна
Принципы номинации населенных пунктов Ростовского района Ярославской области 205

Богдан Жомбор
О предполагаемом финно-угорском субстрате в синтаксисе северноруских говоров 207

Зотина Елена Владимировна
Электронная библиотека русских народных говоров КГУ как материал для изучения речевого поведения языковой диалектной личности 209

Коконова Анна Борисовна
Гроб и могила: лингвокультурные коннотации (на материале северных говоров) 211

Корнейко Елена Александровна
К вопросу о регионализмах Белгородской области 214

Никифорова Дарья Александровна
Особенности формирования символического значения диалектного слова (Лингвокультурологический аспект) 217

Панина Жанна Александровна
Явление мотивированности в лексике семантического поля «Праздники» (на материале архангельских говоров) 219

Пронина Юлия Викторовна
Номинация как способ репрезентации женщины в русских говорах Мордовии 221

Хасанова Елена Дамировна
Лексико-семантическая группа «магические действия» в говорах Среднего Прииртышья 223

«Русский как иностранный»

Алещенко Наталья Сергеевна
Система значений пространственных наречий как фрагмент ФСП локативности 226

Гавелкова Ленка
Культурологические аспекты обучения иностранным языкам и их реализация в учебниках русского языка как иностранного 228

Дэн Цзе
Сонорные согласные в контексте обучения китайцев русскому произношению 231

Копятина Ольга Юрьевна
Лингводидактический аспект изучения таронимов как антропоцентрических единиц 233

Красковская Ирина Григорьевна
К вопросу о преподавании категории числа на уроках русского языка как иностранного 235

Матвеева Алена Витальевна
Принципы отбора лексического материала для обучения иностранных студентов-художников профессионально ориентированному общению 237

Степанычева Екатерина Михайловна
Презентация синонимичных наречий в иноязычной аудитории 240

«Общее и сравнительно-историческое языкознание»

Годаева Елена Юрьевна
Функции парцелляции в современной газетной публицистике 242

Головко Николай Вячеславович
Опыт разработки алгоритма формальной идентификации функционально-стилевой принадлежности русскоязычных текстов 245

Дмитриева Лариса Олеговна
Типология международных искусственных языков 247

Ковалева Анастасия Олеговна
Риторическая аргументация как логико-семантическая проблема 250

Козлова Анастасия Михайловна
Китайская традиция публичной речи 252

Попова Ольга Витальевна
Вопрос о дифференциальных признаках смычных согласных в хеттском языке 254

Сергеева Ольга Михайловна
В защиту индоевропейского *b 256

Соловьева Анна Андреевна
Сопоставление использования хинди и английской лексики в индийском речевом этикете (на материале фильма «Taare zameen par») 258

«Теоретическая и прикладная лингвистика»

Беляев Олег Игоревич
Относительное предложение в осетинском языке: синтаксис и семантика 261

Грибиненко Мария Валерьевна
Сочетаемость метафорических моделей в современном общественно-политическом дискурсе: типы связей и функции 264

Куликова Мария Геннадьевна
Модель целостного анализа устного дискурса при диагностике психоэмоционального состояния говорящего 266

Муравьев Никита Алексеевич
Семантическая характеристика и особенности употребления деепричастий в ижемском диалекте коми-зырянского языка 269

Руднев Павел Владимирович
Эмпатия, логофоричность и семантика дистантной рефлексивизации 271

Юрченко Анна Николаевна
Восприятие наречий отрицательной и положительной полярности 274

«Дискурс и теория коммуникации»

Артемьева Екатерина Аркадьевна
Сценарий Сергея Соловьева к кинофильму «Сто дней после детства» с точки зрения интертекстуальности 277

Борисенко Юлия Ивановна
Игровая гипербола как реализация механизма языковой игры 279

Гордиенко Елена Игоревна
Семиотика театрального пространства 282

Заботина Ольга Николаевна
Вопросы культурной идентичности (на примере фламандского региона) 284

Угрин Татьяна Васильевна
Языковые образы репрезентации премьер-министра Украины Ю. В. Тимошенко во французской прессе 2004–2009 гг. 286

Шамша Александр Владимирович
Литератор как социальный тип в эссеистике молодого Г. Лукача (на материале эссе «Буржуазность и l'art pour l'art: Теодор Шторм») 289

Ярова Ирина Викторовна
Основные жанровые формы рекламирования книжной продукции 291

«Английское языкознание»

Аксенова Анна Владимировна
W. B. Yeats as a symbolist 294

Амелина Екатерина Константиновна
О редукции английских гласных в языке и речи 296

Вильчикова Екатерина Владимировна
Фонологические средства иконического кодирования (на примере английского языка) 298

Галина Елена Валерьевна
Idol or Ideal? 300

Герасименко Дарья Викторовна
Parodies on politically correct terminology 302

Климова Екатерина Вячеславовна
К проблеме перевода «постколониальной» литературы (на материале романа В. Сета «A suitable boy») 304

Лучина Василиса Николаевна
Philological reading: a student's view 306

Макаревич Ирина Ивановна
Лексическо-грамматическое взаимодействие в рамках перфекта настоящего времени английского языка 308

Медведовская Юлия Сергеевна
К вопросу о тембральной организации текста 310

Мельникова Надежда Владимировна
The pragmaphonostylistics of colour-terms in modern English literature 312

Нашхоева Марьям Разамбековна
Выражение экспрессивности на лексическом уровне в английском языке 314

Попова Ирина Александровна
Конфликт визуального и вербального как художественный прием в творчестве Ф. Ф. Копполы 316

Симонова Светлана Александровна
Влияние времени создания экранизации на процесс адаптации литературного произведения (на материале фильма «Гордость и предубеждение» 2005 года) 318

Старцева Татьяна Валерьевна
Мифологический компонент концепта emigrant / эмигрантв романе Дж. Джойса «Портрет художника в юности» 320

Сухарева Ольга Вадимовна
Этноконнотированные англоязычные художественные онимы в аспекте лингвокультурной концептологии 323

Украинец Мария Александровна
О некоторых стилистических особенностях биографий Питера Акройда (на материале биографий «ЖизньТомаса Мора» и «Диккенс») 325

Шарапкова Анастасия Андреевна
Space representation of archaic picture of the world in the English version of Welsh text of Culhwch ac Olwen 327

«Балтийские языки и литературы»

Тримоните Бикелене Юрга
Фонотактика имплозии рефренов-звукоподражаний 329

Вологдина Татьяна Владимировна
Город как герой в романе Ю. Кунчинаса «Туула» 332

Гуделене Бируте
Написание дифтонгов [ai], [ei] в литовских заглавиях Epitome Historiae Sacrae Симонаса Даукантаса 332

Кожанов Кирилл Александрович
Конкуренция референтной и нереферентной серий неопределенных местоимений в литовском языке 334

Перкова Наталья Викторовна
Холодно или горячо: об обозначениях температуры в латышском языке 337

Уселите Юргита Раймундо
Литовская редупликация слов 340

«Византийская и новогреческая филология»

Беневич Федор Григорьевич
Феодор Абу-Курра: арабский мутакаллим или византийский философ? 342

Бечина Анна Александровна
Особенности репрезентации женского начала в романе Костаса Тахциса «Το τρίτο στεφάνι» 344

Боброва Ольга Борисовна
Цветовой код в греческих фразеологизмах 346

Вертман Оксана Викторовна
Пищевой код в греческом фольклоре: выпечка в греческой календарной обрядности 349

Кладова Анна Александровна
Автобиография Никифора Влеммида: монах и ученый в одном лице. К вопросу о столкновении христианских и эллинистических идеалов в Византии 351

Шабля Елена Вадимовна
Концепт κόσμος в греческой языковой картине мира (от античности к Средневековью) 353

«Германская и кельтская филология»

Волконская Мария Андреевна
Лексика охоты в романе «Сэр Гавейн и Зеленый Рыцарь»: к вопросу о французских заимствованиях 356

Диева Екатерина Алексеевна
Эмфатическое употребление конструкции vera að + Vinf в современном исландском языке 358

Ильина Татьяна Александровна
Сочетания неличных форм глаголов hâben, sîn и werden в средневерхненемецком 360

Куденко Ксения Михайловна
К вопросу контаминации древнеирландских bith / beith 363

Кушнаренко Юлия Валерьевна
Особенности языка и стиля шведской литературы для детей (на примере книги Ульфа Старка “Min syster är en ängel”) 366

Мокин Игорь Викторович
Продуктивные модели аффиксального словопроизводства в современном шведском языке 368

Огнева Анна Александровна
Стилистические особенности речи Густава Васы на Вестеросском риксдаге в 1527 году 371

Павленко Анна Алексеевна
Взаимодействие общеязыковой и саговой семантики конструкций с модально-проспективным значением 373

Пиперски Александр Чедович
Отражение диссимиляции гласных по подъему в восточносредненемецкой рукописи XIV века 376

«Иберо-романское языкознание»

Ануфриев Александр Александрович
Семантические особенности предикатов понимания в испанском языке 378

Дяченко Анна Станиславовна
Саэта как отражение мироощущения испанцев XVI–XVII веков 380

Невокшанова Анастасия Андреевна
Основные вопросы языковой политики в период правления Х. Д. Перона (1946–1955 гг.) 382

Симонова Мария Владимировна
Диалектные и окказиональные фразеологизмы в оригинале и в переводе (на примере переводов романа М. А. Шолохова «Тихий Дон» на испанский язык) 384

«Классическая филология»

Беликов Алексей Евгеньевич
Ad Val. Fl. 1, 223–4: Mars circum или circa vellera? 387

Каячев Борис Александрович
Pyramidum altius (Prop. 3, 2, 17–26 et Antip., AP 9, 58) 390

Корчагин Алексей Олегович
О жертве всесожжения в греческой Библии 392

Литвин Евгения Александровна
Обозначения пациентов в текстах Гиппократова корпуса 393

Новикова Екатерина Павловна
Фонетико-морфологические закономерности распространения презентного назального инфикса на другие основы глагола в латинском языке 396

Павлова Ольга Сергеевна
Календарь Feriale Duranum: проблемы интерпретации 398

«Немецкое языкознание»

Байрамова Лейли Оруджевна
Структурные особенности текста Договора об учреждении Европейского сообщества (на примере договора для немецкоговорящих стран) 401

Беляев Денис Викторович
Языковые особенности речевого жанра Büttenrede 403

Гонина Анастасия Сергеевна
Функционирование параметра длительности в вариантах просодем с разной акцентной структурой (на материале швейцарского варианта немецкого языка) 405

Евграшкина Екатерина Евгеньевна
Концептуальные сети в поэтическом цикле «Der ewige Tag» Георга Гейма: опыт дискурс-анализа 408

Заболотская Екатерина Дмитриевна
Структурные типы и функции заглавия немецкого кулинарного рецепта в диахроническом аспекте 411

Крупенченок Валентина Николаевна
Негативно окрашенные признаки лиц, предметов и явлений как отражение особенностей австрийского менталитета 413

Никитина Мария Александровна
Метафорическая модель как средство репрезентации экономических понятий в заголовках экономических статей 415

Опарина Ксения Сергеевна
Концепт «витализм» в художественной картине мира писателей раннего немецкого экспрессионизма 417

Подкин Александр Анатольевич
О стратификации словарного состава в швейцарском варианте немецкого литературного языка (на примере наименований лиц) 419

Теличко Анна Владиславовна
«Артефакт страха» в рассказе Г. Майринка «Растения доктора Чиндерелла» 422

Чепурная Алена Ивановна
Эпистемическая модальность в диффамационном публицистическом тексте (на материале текстов русской и немецкой публицистики) 424

«Романское языкознание»

Ашмарина Малика Геннадьевна
Конструкция SI impersonale в современном итальянском языке 426

Воробьев Григорий Михайлович
Латинские заимствования в лексике поэмы Анджело Полициано «Стансы на турнир» 429

Плеханова Елена Александровна
Особенности цветообозначения во французской поэзии символистов и в рекламных текстах 431

Сафронова Анна Александровна
Концепт «море» в португальской лингвокультуре 433

Тютюнников Максим Александрович
Употребление герундия и синонимичной ему конструкции «a + inf» в повести А. М. Магальяйнша «Uma aventura em Lisboa» («Приключение в Лиссабоне») 436

«Славянская филология»

Sevљek Љramel Љpela
Socio-Cultural Shifts in Slovene and Slovak Short Prose after 1989 438

Дубова Любовь Александровна
Кукушка в болгарской языковой картине мира 440

Коляденко Елена Александровна
Фразеологическая репрезентация фреймовой структуры концепта страх в украинской языковой картине мира 443

Лунькова Наталья Александровна
Семантика страха в сборнике «Рассказы» Георги Райчева 445

Полищук Галина Андреевна
О беспредложных конструкциях в современном болгарском языке 448

Рыбакова Валерия Викторовна
К вопросу о конструкциях с пропуском связки być в польском языке 450

Савенкова Изольда Викторовна
Средства выражения персональности в рассказе Г. Сенкевича «Старый слуга» и его переводе на русский язык 453

«Финно-угорское языкознание»

Данильчев Александр Алексеевич
К вопросу о сопоставительном изучении интонации в русском и мордовских языках 455

Киришева Тамара Игоревна, Корсунова Ирина Игоревна
Финно-угорская субстратная топонимия Лешуконья 458

«Французское языкознание»

Дендемарченко Татьяна Николаевна
Различие в степени осложненности предложения во французском и русском языках (на примере романа Г. Флобера «Саламбо») 460

Карапец Мария Валерьевна
Безличные конструкции со значением целесообразности и степени трудности: семантика и прагматика (на материале французского языка) 462

Корнева Марина Витальевна
Лингвостилистическое сопоставление новогодних обращений президентов Д. А. Медведева и Н. Саркози 464

Красавина Наталья Андреевна
Лексикография Квебека (История развития лексикографии в Квебеке и анализ современных словарей франкоканадского идиома) 466

Ладыгина Екатерина Васильевна
К вопросу о фонетических особенностях швейцарского варианта французского языка (на примере кантона Во) 469

«Русское устное народное творчество»

Балашова Александра Федоровна
Мотивы вещих снов и знамений в структуре устных рассказов о войне 471

Бессонов Игорь Александрович
«Иерусалимская закваска»: структура и происхождение обрядовой практики 473

Глазова Елена Игоревна
Бытование духовных стихов на севере костромского Поветлужья 476

Коротаева Евгения Валерьевна
Классификация заумных считалок 479

Мусанова Светлана Семеновна
Свадебный фольклор Прилузья в архивных собраниях Республики Коми 481

Соболева Татьяна Витальевна
К вопросу о происхождении масленичных песен цепевидной структуры 483

Соловьева Яна Юрьевна
Былички о материнском проклятии: жанровые реализации в живой традиции 485

Тищенко Оксана Юрьевна
Аксиологический концепт целомудрие традиционной народной культуры Кубани и Дона и его репрезентация в актах свадебного обряда 487

«Теория литературы»

Бурая Мария Анатольевна
«Восьмистишия» О. Мандельштама и стихотворение «Рождение улыбки»: проблема внутреннего цикла 490

Бурцева Алла Олеговна
Мир произведения через призму языка (на материале романа А. Платонова «Чевенгур») 492

Воротынцева Ксения Александровна
Поэтика повседневности в литературном повествовании: к постановке исследовательской задачи 494

Данилова Елена Алексеевна
Мотив взяточничества в комедиях «Ябеда» В. В. Капниста и «Доходное место» А. Н. Островского 497

Десятникова Александра Викторовна
Иностранные вставки в «Записках охотника» И. С. Тургенева 499

Дубинская Олеся Борисовна
Тип мечтателя в раннем творчестве Ф. М. Достоевского 501

Егорова Екатерина Вячеславовна
Художественный мир Г. Флобера в романе В. Набокова «Король, дама, валет» 504

Жданова Лия Искандеровна
Образ Италии в «Серапионовых братьях» Э. Т. А. Гофмана (рассказы о художниках) 506

Ляпина Анастасия Алексеевна
Влияние творчества О. Генри на рассказы А. С. Грина 509

Нестерова Евдокия Антоновна
Особенности номинации предмета в фантастической литературе («Хоббит, или туда и обратно» Дж.Р.Р. Толкиена) 511

Николенко Мария Павловна
И. С. Тургенев и Г. Джеймс: сравнительный анализ методов психологического повествования 513

Овчаров Дмитрий Вячеславович
Апокрифическое начало в творчестве Л. Андреева (на материале рассказа «Бен-Товит») 516

Панкратова Мария Николаевна
Л. Н. Толстой и Б. де Сен-Пьер: «Суратская кофейная» 518

Парышева Ирина Александровна
Роль мотива детства в создании концептуального единства романа Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» 520

Переяслова Мария Олеговна
Прозаическое и поэтическое в аспекте художественной аксиологии 522

Поселягин Николай Владимирович
К вопросу о научном методе О. А. Проскурина в соотнесении с семиотикой Ю. М. Лотмана 524

Рождественская Ольга Юрьевна
Особенности трагизма характера Аглаи Епанчиной (роман Ф. М. Достоевского «Идиот») 527

Ромашкина Мария Владимировна
Сказка Г. Х. Андерсена «Тень» и одноименная пьеса Евгения Шварца — общее и различия 529

Серебренников Артем Вадимович
«Имя — это судьба»: сцены крещения в «Тристраме Шенди» Л. Стерна и «Шинели» Н. В. Гоголя 531

Скакун Алена Геннадьевна
Роль массовой литературы в современном обществе: сущностные аспекты 533

Точилина Елена Михайловна
Мотив «безотцовщины» в русской и белорусской драматургии «новой волны» 1970–1980х гг. 536

Устратова Мария Викторовна
Жанр прозаического «отрывка» в эстетико-художественном осмыслении романтиков и творчестве Пушкина 538

Хазова Анна Вадимовна
Эволюция тургеневского типа «лишнего человека» в зеркале номинаций персонажей 539

Хомяков Сергей Александрович
Временная организация «Поэмы без героя» А. А. Ахматовой 542

Эстрина Татьяна Геннадьевна
Специфика отражения «мириад форм реальности» в поздней экспериментальной прозе Генри Джеймса 543

Эфендиева Суад Ариф гызы
Восточные жанры газель и рубаи в поэзии В. Я. Брюсова 546

«История русской литературы»

Ваганова Ольга Константиновна
Механизмы идентификации в творчестве Ф. М. Достоевского (на примере «Белых ночей», «Записок из подполья» и «Кроткой») 548

Денисова Дарья Федоровна
Своеобразие «разбойничьей» темы в повестях О. М. Сомова 551

Дорош Наталья Васильевна
Предметный мир баллад В.А. Жуковского и А.С. Пушкина 553

Дубеник Елена Алексеевна
Реминисценции и аллюзии в речи и произведениях капитана Лебядкина (к вопросу о литературных ассоциациях в романе Ф.М. Достоевского «Бесы») 555

Кладова Наталья Александровна
«Лавка древностей» Ч. Диккенса в художественной структуре романа Ф.М. Достоевского «Подросток» 558

Кузнецова Ольга Александровна
О трансформации стихотворных формул в древнерусской виршевой поэзии 560

Кузьмина Мария Константиновна
Житие Симеона Юродивого в редакции Димитрия Ростовского 562

Макущенко Марина Сергеевна
Восприятие времени героями пьес А. Н. Островского 565

Мареева Полина Евгеньевна
Особенности литературного процесса в России 60–70-х гг. XIX века (на материале пьесы Н. И. Чернявского «Гражданский брак») 567

Матвеева Елизавета Владимировна
Некоторые особенности метафорики Л. Н. Толстого 570

Морозова Яна Евгеньевна
Художественный образ истории и способы его репрезентации в романе М. Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» 572

Олескина Елизавета Александровна
«Struwwelpeter» и «Степка-растрепка»: особенности рецепции немецкого черного юмора в России XIX века 574

Першкина Анастасия Николаевна
Ноябрьский номер журнала «Время» за 1861 год. Подробный анализ номера 577

Сабадаш Надежда Петровна
Следы пушкинского влияния и попытки его устранить в элегиях Е. А. Боратынского (Две редакции «Признания») 579

Сафронова Мария Михайловна
Роман М. Ю. Лермонтова «Вадим» в свете готических традиций 581

Согрина Василиса Васильевна
Авантюрное начало в романе «Подросток» Ф.М. Достоевского 584

Тук Кристофер Джон
Изображение «прекрасной еврейки» в дореволюционном русском литературном филосемитизме 586

Успенский Павел Федорович
К вопросу о влиянии декламации на стих: метрический казус в стихах Н.П. Огарева 589

«История русской литературы XX–XXI вв.»

Алтухова Татьяна Владимировна
Мотив любви в повести А. М. Ремизова «О Петре и Февронии Муромских» 591

Алтухова Татьяна Владимировна
Мотив любви в повести А. М. Ремизова «О Петре и Февронии Муромских» 593

Бокарев Алексей Сергеевич
Б. Кенжеев против А. Цветкова: игра в эпигонство и освоение поэтики языковых девиаций 596

Боскиеро Мануэль
Лев Лунц в контексте русской литературы конца 2010-х гг. 598

Бурков Игорь Александрович
Субъектная организация книги Б. Л. Пастернака «Темы и вариации» 601

Вилков Дмитрий Владимирович
Мифологема державной России в прозе русского зарубежья первой волны 603

Газихмаева Стелла Сайпудиновна
Способы саморепрезентации в дневниках Марии Башкирцевой и Елизаветы Дьяконовой 606

Головина Любовь Геннадьевна
«Мифологическая» структура цикла «В глубине Великого Кристалла» В. П. Крапивина 608

Головкина Варвара Сергеевна
К проблеме синтеза искусств в литературе: обновление языка литературы и живописи 611

Гордиенко Александра Михайловна
Структурные элементы элегии в малой прозе эмиграции (на материале рассказов Галины Кузнецовой) 612

Горницкая Любава Игоревна
Мифологема острова-рая в творчестве Г. Газданова 615

Дворецкая Инна Андреевна
Модели балтийского пространства в сознании И. В. Чиннова: отказ от истоков 617

Елагина Ольга Евгеньевна
Анекдот в мемуарной прозе Георгия Иванова 619

Зотова Елена Леонидовна
О смысле заглавия романа Константина Вагинова «Труды и дни Свистонова» 622

Ивашкина Ольга Вадимовна
Художественный апофазис в творческом методе ОБЭРИУтов 624

Кононова Надежда Юрьевна
Мотив как способ репрезентации «метафизического реализма» в ранних рассказах Ю. В. Мамлеева 626

Кочеткова Ольга Сергеевна
Младосимволистский миф об аргонавтах в сборнике Б. Ю. Поплавского «Флаги» 629

Кривенко Дарья Андреевна
Особенности интертекстуальных отношений в отечественной рок-поэзии 631

Лаццарин Франческа
Драма души в сборниках 20-х годов Владимира Нарбута 634

Меньщикова Татьяна Сергеевна
А. С. Суворин и В. В. Розанов: к истории взаимоотношений 636

Михалева Екатерина Николаевна
Драматургические опыты Анны Ахматовой 638

Муждаба Андрей Дмитриевич
Синтетическая поэтика блокадных стихов Г. С. Гора. 641

Назарова Анастасия Викторовна
«Свое» и «чужое» слово в семейной хронике Е. Н. Чирикова «Отчий дом» 643

Нижник Анна Валерьевна
Преломление стилевых исканий русской прозы начала XX в. в романе Захара Прилепина «Санькя» 645

Николаева Валентина Александровна
Литературная кинематографичность в поэзии ЛЕФа 647

Петрова Ольга Юрьевна
Ранняя проза А. И. Куприна: феномен самоубийства в аспекте теории суицидов Э. Дюркгейма 650

Полина Любовь Викторовна
Утопия как ведущий принцип организации пространства в лирике И. Ф. Жданова 652

Пудова Анастасия Сергеевна
Ситуация преодоления границ в лирическом сборнике Б. Л. Пастернака «Поверх барьеров» 654

Расторгуева Клавдия Владимировна
Смерть как объект комического в поэтике А. П. Платонова 657

Рухлов Александр Владимирович
Амбивалентность художественного сознания Л. Г. Губанова 659

Сафуанова Альфия Ильдаровна
Значение художественной детали в пьесе Е. Шварца «Дракон» 661

Сизова Мария Ивановна
Жанровые особенности пьесы Вадима Леванова «Святая блаженная Ксения Петербургская в житии» 664

Симонова Анастасия Николаевна
Феномен А. А. Кабакова 666

Смеянова Алена Игоревна
Ершалаимские главы романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в восприятии литературной критики 669

Солонская Мария Михайловна
«Параноидальная» поэтика в симфонии Андрея Белого «Возврат» 671

Суслопарова Галина Дмитриевна
Лингвистические утопии в творчестве русских футуристов начала XX в. 674

Файнова Любава Павловна
Архетипический мотив одержимости в русской поэзии Серебряного века 675

Хорькова Мария Владимировна
Пьеса Е. Шварца «Ундервуд» в контексте полемики о сказке конца 1920-х гг. 678

Хохряков Вадим Вадимович
«Ученик лицея» в ряду драматургии А. П. Платонова 680

Чупрова Валерия Игоревна
Маргинальное пространство в прозе Леонида Андреева 683

Шарафудинова Юлия Маратовна
Графика в снотворчестве А. Ремизова (сборник «Мартын Задека») 685

Щербакова Татьяна Валерьевна
Поэтика сборника Сергея Городецкого «Цветущий посох» 687

Юдина Юлия Александровна
О некоторых особенностях колористики в сборнике стихотворений «Метафоры» И. В. Чиннова 690

Яровенко Дарья Сергеевна
Сирано, говорящий по-русски (о переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник пьесы Э. Ростана «Сирано де Бержерак» и ее рецепции в русской критике) 692

«История зарубежной литературы»

Бадалова Эллина Михайловна
Художественное решение темы самоопределения в романе Джеймса «Европейцы» 695

Баженова Александра Дмитриевна
Творчество Хуана Бенета и проблемы восприятия зрелого модернизма в Испании. 697

Волкова Анна Геннадьевна
Мистическая поэтика стихотворений Ричарда Крэшо 698

Гаврилина Наталья Александровна
Символика образа птицы в сказках Г. Гессе 700

Глуховская Елена Александровна
Эллис и Р. Вагнер
(К вопросу об организации книги стихов Эллиса «Stigmata») 702

Гринка Анна Андреевна
Музыка в поэзии Эудженио Монтале 705

Дёмина Вера Андреевна
Проблема автобиографизма в новелле Ф. Грильпарцера «Бедный музыкант» 707

Доманова Дарья Александровна
Субъектная организация новеллы Г. фон Клейста
«Локарнская нищенка» 709

Ермакова Полина Юрьевна
Женский лик безумия: Мария Лоренса Стерна
и визуальная традиция «долгого» XVIII в. 711

Жуковский Алан Юрьевич
Метафорическое понимание телесности в поэзии Дж. Моррисона 713

Завалишина Екатерина Алексеевна
Образы и мотивы П. Верлена в ранней лирике Г. фон Гофмансталя 715

Захарова Екатерина Николаевна
Идентификация повествователя в мемуарной прозе Гюнтера Грасса
2000-х гг. 717

Кондраков Сергей Александрович
Жертвы и жертвоприношение в романе Д. Г. Лоренса
«Сыновья и возлюбленные» 719

Лебедева Юлия Николаевна
Гете и бюргерство в романе Т. Манна «Лотта в Веймаре» 721

Лесневская Анна Станиславовна
«Стеклянный глаз» камеры и дихотомия Формы и Жизни в романе о кино Луиджи Пиранделло «Дневники Серафино Губбио, оператора» 723

Мананкова Анна Александровна
Храм как номадическая среда в сборнике Дж. Герберта «The Temple» 726

Муха Анна Николаевна
О жанровой самобытности романа Ч. Б. Брауна «Виланд» 728

Муштакова Евгения Константиновна
Полифонические стратегии Мюриэл Спарк 730

Новикова Наталия Кирилловна
«Черная легенда» об Испании и «Письма из Испании» Хосе Марии Бланко Уайта (1822) 733

Павлова Екатерина Владимировна
Концепция «точки зрения» в романах Д. Конрада и Ф. С. Фицджералда 735

Плужникова Камилла Николаевна
Истоки дорационального мышления в романе Г. Г. Маркеса «Сто лет одиночества» 737

Пономаренко Виктория Анатольевна
Проблема героя и его соответствия времени и месту в новеллистике Хулио Кортасара 740

Туркатенко Арина Сергеевна
Синестезия как способ восприятия действительности в стихотворениях Эльзе Ласкер-Шюлер 741

Филиппов Александр Олегович
Значимые фигуры в ранней прозе Роберта Вальзера 743

Черепанов Даниил Дмитриевич
Метафоры откровения в «Письме» Гуго фон Гофмансталя 745

«К 70-летию И. Бродского:
И. Бродский в литературе и культуре XX в.»

Ветлугина Анастасия Юрьевна
Нестандартное употребление ономастических единиц в поэтических текстах И. Бродского 747

Климова Светлана Андреевна
Неомифологизм поэзии И. Бродского 749

Кунусова Алина Нагиевна
Образ рыбы в венецианском тексте русской литературы (на материале творчества И. А. Бродского) 752

«К 140-летию И. А. Бунина: Язык и творчество И. А. Бунина»

Мещерякова Алиса Александровна
Православная лексика в стихотворениях И. А. Бунина 754

«К 150-летию А. П. Чехова: А. П. Чехов сквозь призму литературоведения и лингвистики»

Артемьева Людмила Сергеевна
А. П. Чехов сквозь призму У. Шекспира 757

Галиева Марианна Андреевна
«Язык четырех стихий» в рассказе А. П. Чехова «Степь» 759

Гончарова Наталья Владимировна
Цветообозначения в текстах А. П. Чехова 761

Гусева Софья Сергеевна
Семантические типы наименований лиц в текстах А. П. Чехова 764

Жильцова Елена Александровна
Рецепция А. П. Чехова в творчестве И. А. Бунина и М. А. Алданова 766

Маслакова Елена Владимировна
Повседневность в поздних рассказах А. П. Чехова: лексико-грамматический аспект 768

Мельникова Вера Сергеевна
Благо для другого: аксиологическая доминанта лингвоконцепта «жалость» (на материале прозы А. П. Чехова) 771

Оверина Ксения Сергеевна
«Драма на охоте» А. П. Чехова: текст в тексте, литература в литературе 773

Рыхлик Ольга Владимировна
Порядок слов в повествовательных предложениях как средство создания «разговорности» диалогов персонажей в прозе А. П. Чехова 775

Самородов Максим Андреевич
Музыкальные интерпретации рассказа А. П. Чехова «Скрипка Ротшильда» 778

Федотова Полина Андреевна
Греческий язык и латынь в произведениях А. П. Чехова 779

Шавель Алеся Александровна
Элементы абсурда в современных интерпретациях пьес А. П. Чехова 781

«К 300-летию М. В. Ломоносова: Язык и литература XVIII века»

Дьячкова Ирина Николаевна
На обе стороны, за обе щеки: исторический комментарий к употреблению субстантивных форм множественного числа в сочетаниях с лексемами оба, обе (на материале русского литературного языка XVIII в.) 784

Карева Наталия Владимировна
К вопросу о классификации видовременных форм глагола в «Российской грамматике» М. В. Ломоносова 786

Кузнецова Елена Константиновна
Библейские цитаты и реминисценции в неоконченной повести А. Н. Радищева «Положив непреоборимую преграду….» 789

Магала Мария Валерьевна
Публикация произведений Феофана Прокоповича в XVIII–XXI вв. 791

Николашина Дарья Николаевна
Женский портрет в русском лубочном романе 794

Попов Владимир Николаевич
Н. Е. Струйский и митрополит Платон (Левшин) 796

Хребто Анна Викторовна
Поэтическая традиция в Троицкой Лаврской семинарии в 1744–1806 гг. 798

Научное издание

Материалы
XVII Международной научной конференции
студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов»

Секция «Филология»

Ответственный секретарь секции «Филология»
Е. И. Кислова

Редактор-составитель сборника
Е. И. Кислова

Корректор
Н. Л. Кожевникова

Оригинал-макет
А. А. Варламов

Издание осуществлено за счет средств
филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

Зав. редакционно-издательским отделом
филологического факультета *Е. Г. Домогацкая*
edit@philol.msu.ru

Подписано в печать 05.04.2010. Формат 60x90 1/16.
Бумага офсетная № 1. Гарнитура Таймс. Офсетная печать.
Усл. печ. л. 52,0. Тираж 350 экз.
Заказ

Ордена «Знак Почета» издательство Московского университета.
125009, Москва, ул. Б. Никитская, 5/7.
Изд. лиц. № 040414 от 18.04.97.

Типография Ордена «Знак Почета» издательства Московского университета.
119992, Москва, ул. Академика Хохлова, 11.